ИСКУССТВО КИНО

2 0 1 3

Этот номер, следуя традиции, мы посвящаем «Кинотавру», его программам – конкурсам полного и короткого метра, именам, громко заявившим о себе в Сочи, дискуссиям, фиксирующим главные проблемы сегодняшнего российского кинематографа, и технологии отечественного питчинга. Несомненно, особый интерес должны вызвать материалы рубрики «Здесь и теперь»: открывает ее подборка, составленная из наиболее важных выступлений на встрече президента Путина с деятелями кино и на «круглом столе», состоявшемся в рамках Сочинского кинофестиваля. Эти два разговора объединены общей озабоченностью состоянием отечественного кино, а прозвучавшие идеи, оценки и предложения возможных путей выхода из кризиса нелицеприятно комментирует в своей аналитической заметке Даниил Дондурей.

Самые заметные фильмы Сочи-2013 рассматриваются нашими авторами в рубрике «Репертуар», где мы помимо рецензий публикуем и беседу с новичком в киносудействе — композитором Леонидом Десятниковым, членом жюри конкурса короткого метра.

В «Комментариях» и «Разборах» представлены статьи, обобщающие тематический вектор современного российского кино, его интерес к герою-лузеру.

В рубрике «Имена» — портрет режиссера Александра Велединского и беседа с ним.
В «Опыте» — интервью с Алексеем Федорченко.
«Чтение» этого номера — сценарий Елены Корольковой «Десять дней», лауреат конкурса «Личное дело»-2012.

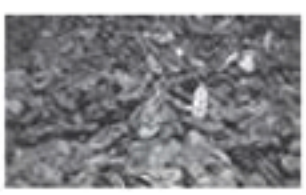
СОДЕРЖАНИЕ «ИК» № 8/2013

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
Что делать?
Как помочь национальному кино
«Круглый стол», Сочи-2013

25
ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ
Советские стереотипы добьют наше кино

РЕПЕРТУАР



31
ЕЛЕНА СТИШОВА
Аутсайдер в контексте
«Географ глобус пропил», режиссер Александр Велединский

36
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Образы документа
«Труба», режиссер Виталий Манский

40
ИГОРЬ СУКМАНОВ
Поверженный амур
«Интимные места», режиссеры Наташа Меркулова, Алексей Чупов

44
ЛАРИСА МАЛЮКОВА
Любить человека
«Жажда», режиссер Дмитрий Тюрин

47
ЕЛЕНА СТИШОВА
Клаустрофобия
«Стыд», режиссер Юсуп Разыков

50
КАТЕРИНА ТАРХАНОВА
И все концы в воду
«Отдать концы», режиссер Таисия Игуменцева

55
ЛЕОНИД ДЕСЯТНИКОВ:
«Обещаний прорыва не было»
Итоги конкурса короткого метра
Беседу ведут Даниил Дондурей и Нина Зархи

64
ВЛАДИМИР ЛЯЩЕНКО
Кино «на вырост»
«Кинотавр. Короткий метр»

67
ИВАН ЧУВИЛЯЕВ
Игра наверняка
«Кинотавр. Короткий метр»

КОММЕНТАРИИ

71 НЭНСИ КОНДИ
«Вилка Мортона»
«Кинотавр»-2013

РАЗБОРЫ

79 АНЖЕЛИКА АРТЮХ
Быть или жить?
Новое поколение: Андрей Стемпковский, Юрий Быков

85 ЛИЛИЯ НЕМЧЕНКО
Лузер как культурный герой

ИМЕНА

91 ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
Профессионал
Портрет Александра Велединского

96 АЛЕКСАНДР ВЕЛЕДИНСКИЙ:
«У нас война никогда не прекращается»
Беседу ведет Виктор Матизен

РАЗБОРЫ

105 **Кино на ТВ: какие шансы?**
«Круглый стол» «ИК», Сочи-2013

119 ОЛЕГ БЕРЕЗИН
Цифровая революция: завершилась

125 КСЕНИЯ ЛЕОНТЬЕВА
Возраст — помеха
О системе возрастных ограничений в российском и американском прокате

ОПЫТ

129 АЛЕКСЕЙ ФЕДОРЧЕНКО:
«Ландшафт всегда подсказывает»
Беседу ведет Людмила Литвишко

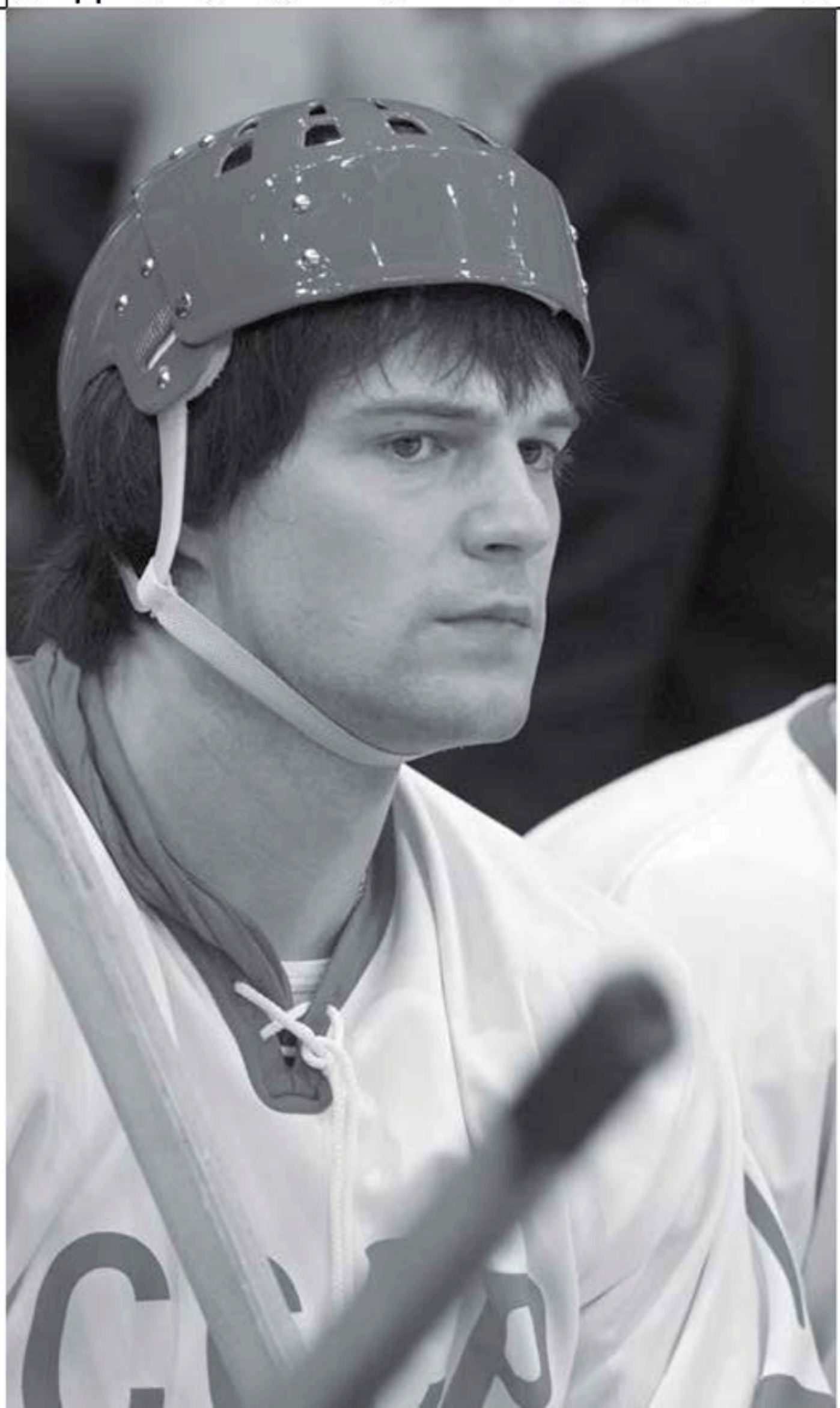
136 АННА ГУДКОВА
Нарушители конвенции
О технологии питчинга

ЧТЕНИЕ

147 ЕЛЕНА КОРОЛЬКОВА
Десять дней
Сценарий

SUMMARY

173



«Легенда № 17»,
режиссер
Николай Лебедев

Что делать?

КАК ПОМОЧЬ НАЦИОНАЛЬНОМУ КИНО

Поиску выхода российского кино из перманентного кризиса, который длится практически все постсоветское время, были посвящены сотни дискуссий, министерских и правительственных заседаний, научных конференций. Сегодня, когда всем ясно, что ситуация обостряется, мы решили провести своего рода аудит основных дебатируемых предложений.

В начале этого лета были организованы две авторитетные дискуссии, посвященные анализу состояния российской киноиндустрии. Обе были проведены в Сочи. 24 мая состоялось совещание у президента Владимира Путина по вопросам развития отечественной кинематографии, а 7 июня в рамках фестиваля «Кинотавр» — большой «круглый стол» «Как помочь национальному кино», который его модератор Андрей Плахов представил фразой «Как спасти утопающего». В конференциях приняли участие ведущие российские режиссеры, продюсеры, аналитики кино, руководители ведущих телеканалов и Министерства культуры. Нам показалось важным представить в сокращенном виде (по стенограммам), сгруппировать, а затем прокомментировать в тексте Даниила Дондурея значимые идеи — «наболевшие мысли», которые были высказаны на этих двух представительных форумах.

Кроме выступлений президента и основного докладчика — министра культуры Владимира Мединского — все остальные даются здесь в общем алфавитном порядке: президент кинокомпании «Амедиа» продюсер Александр Акопов, генеральный директор компании «Студия ТриТэ» продюсер Леонид Верещагин, председатель комитета Госдумы по культуре режиссер Станислав Говорухин, кинокритик Антон Долин, президент компании «Кино без границ» дистрибьютор Сэм Клебанов, генеральный директор компании «Дирекция кино» продюсер Анатолий Максимов, заместитель председателя Киносоюза и президент фестиваля «Артдокфест» режиссер Виталий Манский, вице-президент Гильдии киноведов и кинокритиков Виктор Матизен, председатель Союза кинематографистов РФ Никита Михалков, почетный президент Международной федерации кинопрессы (ФИПРЕССИ) кинокритик Андрей Плахов, владелец медиахолдинга AR Films продюсер Александр Роднянский, генеральный директор компании «СТВ» продюсер Сергей Сельянов, советник президента РФ по культуре Владимир Толстой, художественный руководитель киностудии «Рок» режиссер и продюсер Алексей Учитель, генеральный директор агентства «Интерсинема» дистрибьютор Раиса Фомина, директор Украинского кинофонда и генеральный директор МКФ «Молодость» Андрей Халпахчи (Украина), заведующий кафедрой режиссуры ВГИКа режиссер Владимир Хотиненко, вице-директор Unifrance Жоэль Шапрон (Франция), генеральный директор киноконцерна «Мосфильм» режиссер Карен Шахназаров, главный редактор журнала «Кинопроцесс» продюсер фестиваля «Московская премьера» кинокритик Вячеслав Шмыров, генеральный директор Первого канала продюсер Константин Эрнст.

Владимир Путин. За последние годы учтены сотни пожеланий участников киносферы, режиссеров и прокатчиков, сформирована необходимая законодательная база, определены льготы по финансированию производства, в сфере таможенного регулирования и хозяйственной деятельности киноорганизаций, обеспечены существенные налоговые стимулы. Для эффективного решения задач отрасли созданы профильный правительственный совет и федеральный фонд социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии, который получил широкие полномочия и возможности. Объем финансирования кинематографии с 2000 года (он тогда был 528,6 миллиона рублей) по 2013 год увеличился в 12,5 раза. То есть был 528 миллионов, стал 6 миллиардов 612 миллионов.

Однако нужно признать, что мы пока все еще далеки от реализации всех этих целей. Зарубежные фильмы укрепляют свои позиции в нашем прокате, а доля зрительского интереса к российским лентам по кассовым сборам составляет сейчас всего 15,5 процента. Я уже не раз говорил: государство может помочь снять кино, но ему не под силу заставить людей это кино смотреть, если оно их не устраивает.

Твердо уверен, что наши граждане выбирают не между иностранным и российским кино, а между хорошим и не очень хорошим, мягко говоря, и всегда готовы отдать предпочтение именно отечественному продукту. Под хорошим кино я имею в виду прежде всего художественную ценность. Зрителю важно именно это, ему нужны картины, обращенные к нормальным человеческим отношениям и чувствам. Фильмы, которые рождают гордость за свой народ, за его историю, безусловно, всегда пользовались и будут пользоваться успехом.

Конечно же, озвученные характеристики — лишь пожелание. Со стороны государства нет и не может быть ни цензуры, ни какого-либо диктата или давления. Деятелям культуры дана полная свобода выбора и самовыражения. Но свобода — это далеко не всё. Доверие и уважение к творчеству, его востребованность нужно и заслужить, и постоянно поддерживать.

Здесь хотел бы напомнить, как в ноябре 2011 года я уже обращался к членам Совета по кинематографии, а многие из присутствующих там были, с просьбой подумать над формированием своего рода этической хартии участников российской киноиндустрии. Учитывая, как обстоят дела, и в первую очередь мнение зрителей, которые не прекращают сетовать на засилье посредственной продукции, я вновь хотел бы вернуться к этому вопросу. Полагаю, наличие такой хартии, список ее участников может стать для государства своего рода ориентиром и стратегией дальнейшей поддержки кинематографии.

Кроме того, считаю важным разобраться и пресечь ситуацию недобросовестного отношения к господдержке. К сожалению, есть случаи, когда на реализацию проектов кинопроизводителей и прокатчиков государство выделяет достаточно серьезные деньги, серьезные суммы, а они подчас используются плохо или, как ни странно, вообще не используются. Инициаторы по ходу дела, по ходу пьесы меняют условия игры. Распылять государственные деньги в какой бы то ни было сфере недопустимо так же, как использовать их нецелевым образом.

Владимир Мединский. За прошлый год госфинансирование получили 63 игровых кинофильма, 450 документальных фильмов, 130 мультфильмов. Но, будем откровенны, не все эти произведения дошли до кинозрителя. При этом мы понимаем, что успех — это комплексный фактор, это не только касса, это и признание на международных фестивалях, это и внимание зрителя, это и социальное звучание данных картин.

В настоящий момент деньги между Фондом кино и Министерством культуры разделены примерно пополам: 3 миллиарда рублей в Фонде кино и 2,7 миллиарда рублей на поддержку кинопроизводства в министерстве. При этом изменен сам, по моему глубокому убеждению, порочный принцип, который был изначально заложен в систему выделения финансирования Фондом кино, когда деньги выдавались компаниям, а не конкретным проектам и, соответственно, далее ком-

пании на собственное усмотрение решали, что они на эти деньги снимают. Государство полностью самоустранялось от какого-либо влияния на содержание снимаемых кинофильмов. Начиная с этого года деньги будут выделяться по конкретным проектам.

Сейчас Фонд кино выделяет деньги на крупные фильмы компаниям-лидерам на безвозмездной основе, а также на возмездной основе на съемки коммерческого кино, скажем так, на поддержку киноотрасли. Министерство культуры со своей стороны выделяет деньги на дебютное, авторское, фестивальное, мультипликационное кино, то есть на поддержку творцов в большей степени. Я считаю, было бы правильным, если бы в будущем вообще почти все финансы были сконцентрированы в Фонде. Мы в данном случае совершенно не бьемся за контроль над деньгами. Самое главное, что Фонд должен быть эффективным финансовым инструментом, а Министерство культуры и правительство определяют, формируют государственный заказ содержательно и идеологически.

При этом считаем абсолютно важным, чтобы деньги не размазывались тонким слоем по тарелочке, не раздавались всем сестрам по серьгам, потому что такая практика тоже была: когда финансируется огромное количество фильмов, всем выдается по 30 миллионов рублей. До зрителя это не доходит. По большому счету в идеале было бы производить — помимо авторского, дебютного, фестивального кино — шесть-восемь больших картин, кассовых блокбастеров, которые посмотрели бы все, кто ходит в кино. И такие фильмы могли бы быть и успешными, и окупаемыми.

Кроме этого мы вводим со следующего года открытую защиту предлагаемых проектов. Решения будут не кулуарные, их станут принимать эксперты после защиты продюсерской фирмой своего проекта. Ее представители будут рассказывать, какие намечены актеры, как предполагают снимать этот фильм. Кстати сказать, принцип такой публичной защиты своей позиции сам по себе может служить немало и будущей раскрутке фильма.

Второе. Мы впервые в этом году определили так называемые приоритетные темы, заявки по которым будут удовлетворяться и рассматриваться государством в первоочередном порядке. Определено двенадцать тем, по которым будут рассматриваться заявки на производство кинофильмов. Я могу их назвать: это 70 лет Победы в Великой Отечественной войне, борьба с наркоманией, герои труда, столетие первой мировой войны.

Третье. В рамках мер поддержки авторского и дебютного кино увеличены суммы в расчете на один фильм. Сейчас производители могут получить до 50 миллионов рублей, а документальных, соответственно, до двух миллионов рублей на каждую серию. Впервые мы предлагаем поддерживать, частично поддерживать, производителей телесериалов. Телесериал — это очень эффективный продукт массового воздействия, смотрят его десятки миллионов людей, и не хотелось бы, чтобы это все шло на потребу публике, рекламным рейтингам. Каналы делают сейчас замечательные сериалы, но рынок диктует свое.

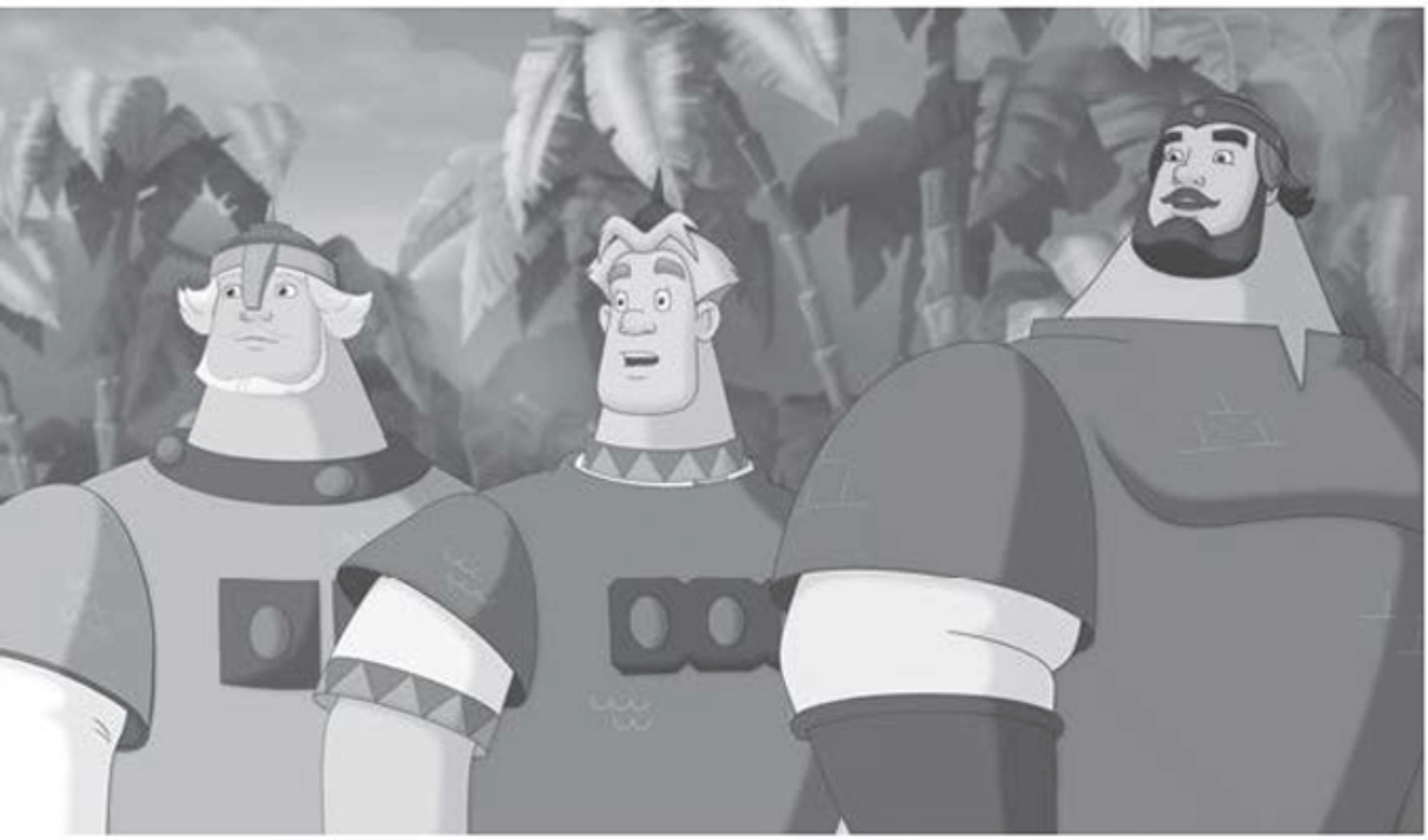
Четвертое. Министерство поддерживает огромное количество кинофестивалей, может быть, даже слишком много, денег при этом предоставляя на них слишком мало. Мы ввели три категории: фестивали первой категории — международные, фестивали второй категории — национальные и третьей — фестивали регионального значения.

Пятое. Впервые с этого года будут заказываться сценарии. По большому счету это делают давно правительства всех стран, мы как-то этого постоянно стесняемся. Мы объявили сценарный конкурс, и двадцать лучших сценариев по предложенным темам и по итогам конкурса, специальной экспертной оценки будут Министерством поддержаны. Затем эти сценарии будут предложены для реализации кинопроизводителям.

Шестое — серьезная проблема с учетом билетов. Мы унаследовали так называемую единую автоматизированную систему учета билетов. В текущем году был принят законопроект, который ввел штрафы за неподключение к этой системе. Статистика показывает такую тенденцию: после введения этого законопроекта

количество больших современных кинотеатров, подключившихся к данной системе, увеличилось с 30 до 64 процентов. Такими темпами мы за полтора года подключим все кинотеатры. Другой вопрос, насколько эта статистика достоверна и насколько достоверные данные в эту систему кинопрокатчиками вбиваются.

Седьмое. Говорю «седьмое», хотя на самом деле это для кино проблема номер один — проблема Интернета и пиратства. Что бы мы ни делали, если мы не по-



«Три богатыря на дальних берегах», режиссер Константин Феоктистов

кончим с пиратством в Интернете, простите за вульгарность, но никакого «кина» не будет, равно как не будет ни писателей, ни композиторов. Интернет с его нелегальным контентом автора убивает, если бы мы перекрыли эти пути скачивания кинопродукции, то одним этим увеличили бы посещаемость кинотеатров, я думаю, легальную продажу кино — вдвое, если не больше.

Что мы пытаемся сделать? Мы пытаемся сейчас по американскому образцу принять законопроект, согласно которому правообладатель имеет возможность заблокировать нелегальный контент на сайте, где он размещен. Если этот контент не блокируется, тогда включается система больших штрафов. Я уж не говорю о том, что контрольный пакет пиратского контента в Интернете контролируется несколькими, по сути, компаниями, которые, даже заключив добровольное соглашение, просто добровольно взяв на себя некие обязательства, могли бы уже значительно это уменьшить.

Восьмое. Правительство не поддержало, к сожалению, предложение Министерства культуры и депутатов по отмене льгот на НДС в билете на иностранные фильмы. Сейчас билет НДС не облагается. Мы хотели, чтобы далее билет не облагался НДС только на отечественные кинофильмы. Потому что зачем мы создаем искусственные льготы Голливуду, который и так нас душит? Мы долго спорили юридически с Министерством экономического развития, не смогли переубедить. Они утверждают, что это грубое нарушение норм ВТО. Но тем не менее мы считаем, что надо делать что-то. И вот мы сейчас с Эльвирой Сахипзадовной Набиуллиной обсуждали, что нужно делать, чтобы по крайней мере на те фильмы, которые поддерживаются государством и в которые мы вкладываем значительные деньги, билет стоил дешевле. Речь идет и о людях старшего возраста, которые пойдут смотреть картину днем. Есть опыт, когда кинопроизводители бесплатно отдавали в кинотеатры свои филь-

мы уже после того, как они прошли по телевизору. И были полные залы, потому что билет стоил 100 рублей.

Мне кажется, надо все-таки работать не над количеством кинофильмов, не раздавать всем сестрам по серьгам, а сделать основной упор на качество и на масштабы снимаемого кино, необходимо усилить контроль над сценариями, расширить международную деятельность по продвижению нашего кино, особенно в СНГ.

Без телеканалов, как показывает опыт, большого успеха в киноделе не добиться, ибо это самое прямое средство доставки. Чем активнее телеканал задействован в производстве, в раскрутке фильма, тем, как правило, этот фильм лучше продается и он успешнее. Мне кажется, что телевидение должно наравне с Министерством культуры взять на себя ответственность за развитие нашей киноотрасли. А мы со своей стороны будем включать представителей телевидения и в отбор сценариев, и в наши конкурсные комиссии, и так далее.

Мы будем делать все от нас зависящее, чтобы появлялось больше таких фильмов, после которых хочется жить, потому что кино должно не только вскрывать язвы общества — мы это хорошо научились делать — и развлекать, но и учить, и просвещать, и давать образцы поведения, и мотивировать людей на хорошие дела.

Александр Акопов. Я представляю Ассоциацию продюсеров. Мы с пиратами пытаемся воевать уже года три. Я главный враг сети «ВКонтакте», мое чучело даже висит у них в офисе, они в него стрелы бросают. И очень поднаторели в политических спекуляциях. Они это обозначают так: если мы наедем на пиратов, будет народное восстание. Это неправда. Все, что нужно сделать, — это внести структуру в интернет-пространство, в распространение видеоконтента, и все, что было бесплатным, бесплатным и останется, просто оно будет сопровождаться рекламой, как это происходит на телевидении. Это нужно четко объяснить. Конечно, премьерное кино, которое сейчас идет в кинотеатре, туда выкладывать не будут, хотя об этом разговор тоже идет. В частности, наши американские коллеги думают, как сделать так, чтобы в день выхода фильма в прокат его можно было бы купить и в Интернете, где он, естественно, будет дороже.

Выходил некий фильм, мы связались с государственными чиновниками и попросили их позвать интернет-деятелей просто на разговор, объяснили им примерно так же ситуацию в кино, попросили на две недели перекрыть кино. После всех разговоров: «это невозможно», «это душит свободу...», «мы не можем, нас сожрут» — совершенно спокойно две недели этого фильма не было в Сети. Они сделали это один раз, тем самым продемонстрировав, что на самом деле все возможно, и технически в том числе. Мы понимаем, что они потратили огромные деньги на инфраструктуру связи, строили эти сотовые сети. Это большие инвестиции. Мы попытались с ними поговорить по бизнесу тоже, дистрибьюция в Интернете — это вполне нормальная ситуация, если мы будем делиться нашими доходами с теми людьми, которые построили инфраструктуру этой дистрибьюции. Это то же самое, что построить телевизионную сеть или кинотеатр.

Пиратство — это просто-напросто несозданные деньги в экономике. Когда мы пытаемся оценить ущерб, то говорим: это примерно два миллиарда долларов. Это не два миллиарда, которые кто-то переложил из одного кармана в другой. Кто-то сидит и «сжигает», «режет» банкноты, и они не поступают в национальную экономику. А они могли бы там работать — на развитие кино. И у меня нет совершенно никаких сомнений в том, что кино не нуждалось бы в государственной поддержке, если бы это было так. По нашим подсчетам, суммы, которые мы теряем, в десять раз больше того, что дает сегодня господдержка кинематографа. Такому массовому зрелищу, как кино, нехорошо просить деньги у государства, лучше их зарабатывать и приносить в виде дополнительных налогов в государственный карман.

Без квот, без каких-либо ограничений наш зритель на телевидении выбрал русские сериалы. Сегодня невозможно поставить в прайм-тайм какой-нибудь американский блокбастер. Здесь сидят руководители каналов, которые это под-

твердят. Почему-то в телепродукции наш зритель легко выбрал русские сериалы, его не пришлось заставлять. Потому что они рассказывают про их жизнь, потому что, извините, они все-таки вполне прилично сделаны. На телевидении создан экономический механизм. Мне кажется, это абсолютно реальные, абсолютно решаемые задачи.

Между министерством или Фондом и теми людьми, которые будут снимать кино, должно стоять государственное предприятие, государственная кинокомпания. Министерство и Фонд — это не хозяйственный механизм, они отдают деньги и фактически в состоянии получить только готовое кино. Правильным механизмом реализации государственных денег для производства было бы создание государственной кинокомпании — продюсерской и дистрибьюторской. Туда должны обязательно войти телеканалы, потому что у них есть экспертиза, возможности для того, чтобы объяснить людям, почему им это кино нужно смотреть.

Леонид Верещагин. Мы очень нуждаемся в том, чтобы наше кино пропагандировали. На одном из совещаний меня потрясли данные компании Movie Research, которая опрашивала зрителей, выходящих с фильма «Ледниковый период». Когда речь зашла об отечественном фильме, они отвечали: не пойдем на отечественный фильм независимо от того, какая тема, какой режиссер, о чем рассказывается, какой бюджет. Наше кино нуждается в пиар-кампании. Государство освободило нас от налога на добавленную стоимость, сейчас у нас ставка ноль на производство, а вот на маркетинг и продвижение мы платим НДС. Я бы подумал о такой помощи нашему кино, потому что на фильмах-событиях это достаточно большие средства.

Если выдавать господдержку только из расчета кассовых сборов, я убежден, что наш кинематограф может деградировать. И может деградировать зритель, потому что преимуществом будут пользоваться комедии на грани фола. Безусловно, это надо делать, зрительское кино для нас основа сегодня, потому что государство вкладывает деньги. Но наряду с этим я бы вводил критерии не социальной значимости на стадии начала проекта, а культурной значимости будущего фильма. Это должен быть проект, который развивает традиции национальной культуры, который может быть выполнен на высоком художественном и производственном уровне. И тогда именно по этому критерию и должны выдаваться деньги экспертными комиссиями. Но если за этим не будет стоять грамотный сценарий, то здесь открывается огромный простор для лоббистского ресурса: «Я делаю «Александра Невского», дайте мне деньги». И для идеологических спекуляций.

Станислав Говорухин. Американцы не без оснований считают себя первыми на планете не только потому, что у них экономика, армия, печатный станок, но еще и потому, что американское кино, легкую музыку смотрят и слушают все семь миллиардов жителей планеты. Потому и исповедуют их нравственные ценности.

Мы производим более шестидесяти игровых фильмов в год. Из них, может быть, сорок с трудом добираются до экрана. Большинство держатся день, полтора или того меньше — и исчезают. Относительным успехом пользуется или уж чисто попкорновая продукция, или откровенная пошлость. Мы тут с Мединским в самолете разговаривали, последние примеры обсуждали — «О чем молчат девушки», «Что творят мужчины». Все реже и реже случаи, когда высокая художественность фильма соединяется с повышенным зрительским интересом: я, конечно, имею в виду «Легенду № 17» — это золотое сечение. Извините за пафос, но я скажу, что так получается только тогда, когда продюсер — настоящий гражданин, а режиссер — настоящий художник.

Необходимо втрое увеличить производство фильмов. Иного выхода нет, как мы ни крутили и сколько бы ни разговаривали. Ну нельзя с шестьюдесятью фильмами и с таким процентом удачных или более или менее средних фильмов как-то влиять на молодое поколение, вообще на духовный облик общества. Я не знаю, где найти деньги. На самом деле они не такие огромные. Весь бюджет российско-

го кинематографа равен бюджету одного американского фильма типа «Аватара», «Волшебника из страны Оз» или какого-нибудь «Шрека».

В свое время через сито редколлегии редко проскальзывала пошлость. Невозможно было представить, что на государственные деньги кто-то осмелился бы сочинить пакостный миф о собственной стране. А еще нужна государственная система проката, где преимущество имели бы национальные фильмы. Понимаю,

«Метро», режиссер Антон Мегердичев

что дорого, для начала нужно составить реестр имеющихся кинотеатров в стране. У нас пока сохранилось огромное количество муниципальных кинотеатров, еще не уворованных, не перепрофилированных. Речь идет о кинофикации всей страны. У нас само понятие «кинофикация» исчезло с началом перестройки. Сегодня 50 процентов населения страны вообще не имеет доступа к кинотеатру, потому что в радиусе нескольких сотен километров его просто нет. Выросло поколение людей, которые никогда не видели движущееся изображение на белой простыне экрана. Но это касается не только маленьких городов и поселков. Вот, пожалуйста, Кисловодск, курортная столица России, — ни одного кинотеатра. Разве это не дикость?

Антон Долин. Я хочу исключительно от своего лица выступить с крамольной идеей, которая уже года два вертится у меня в голове. Все по умолчанию понимают, что наше кино — это утопающий, которому нужна помощь. Притом что официально у нас как бы все в порядке: «Метро», «ДухLess», «Легенда № 17». Могу со своей стороны сказать, что два из этих трех фильмов мне и с художественной стороны кажутся абсолютно вменяемыми, хорошими. Народ вроде бы блокбастеры смотрит, их делают не бездарные люди. С другой стороны, в фестивалях наши фильмы участвуют. Может, хотелось бы больше, но иногда очень даже активно.

Зрителей нельзя заставить смотреть то, что они не хотят. Приходит человек в кинотеатр, а ему говорят: хотите купить билет на «Люди Икс–2»? Хорошо, но сначала вы должны «в нагрузку» приобрести билет на российский фильм, у нас квота. Как зрителя убедить, я, конечно, не имею ни малейшего понятия, роль критика в этом отношении сейчас практически нулевая. Но мне кажется, что нужно уничтожить всю финансовую господдержку российского кино. Государство должно вообще перестать его поддерживать. Понимаю, что в глазах многих людей это предложение — как выбить табуретку у человека, стоящего на ней

с петлей на шее. Но я бы привел другой аналог. Человек тонет со спасательным кругом. Он не научится плавать, пока этот круг у него не забрать. И, конечно, есть какая-то вероятность, что он реально утонет. Но зачем бросать в море человека, который не умеет плавать и не хочет этому учиться?

Мне кажется, что наш зритель не хочет смотреть русские фильмы, поскольку они снимаются не для него. Намеренно или нет режиссеры и особенно продюсеры предлагают свои проекты и делают фильмы для тех госструктур или других инвесторов, которые дают им деньги. Потому что никто априори не надеется, что прокатом он их хотя бы отчасти вернет. Надо взять деньги на фильм, чтобы как-то жить, кормить своих детей. В результате те, для кого у нас снимается кино, — это не люди, а абстрактная машина под названием «государство». А то, что в нашей стране — это не одно и то же, думаю, для всех аксиома.

Мне представляется, что если бы господдержки в какой-то момент волшебным образом вообще не стало, то те граждане, которые не надеются найти общий язык хотя бы с каким-то зрителем, перестали бы заниматься кинематографом. А те, кто умеет это делать, добились того, чтобы зрители им вернули потраченные деньги. Фильмов станет меньше или больше, я не знаю, но это будет нормальный рыночный подход.

Но если у государства есть много денег, которыми оно хочет помочь кинематографу, то есть прекрасная система, существующая, например, во Франции. Оно могло бы давать деньги в качестве поддержки тем кинотеатрам или сетям, которые хотят показывать отечественное кино. Не режиссерам, не продюсерам, а тем, кто будет эти фильмы демонстрировать. Возвращать им деньги, возмещать риски за возможную их потерю в результате работы с национальным, тем более с качественным кино. Если кинотеатр будет знать, что он может либо взять голливудский блокбастер и наверняка заработать, либо не наверняка заработать на российском фильме, но зато получить надежные деньги от государства, это может привести к каким-то изменениям к лучшему.

Сэм Клебанов. Я согласен с предложением, что картин, конечно, должно сниматься больше. Уходить в маленькое производство фильмов, но с большими бюджетами — далеко не выход, тем более что риски всегда велики. Мы можем получить большое количество дорогостоящих провалов. Должно быть много специалистов, очень активная профессиональная творческая и деловая среда.

Наверное, стоит обратить внимание и на зарубежный опыт, когда образование как-то интегрировано в международную систему. Человек, поступающий в киношколу в Швеции, потом едет на год учиться, например, в Англию, а оттуда во Францию. Во многих странах есть программы, спонсирующие обучение талантливых студентов за рубежом. В свое время я наблюдал, как делегация «Казахфильма» приехала в Лос-Анджелес. Договаривались о том, какое количество студентов они будут отправлять туда учиться за государственный счет. Это создает профессиональную среду, в которой кино в дальнейшем будет существовать.

Тут возникли споры о том, нужно или не нужно государственное финансирование. Скорее всего, любые суждения не будут иметь ничего общего с тем, как ныне действует система государственной власти в России. Для начала она должна перестать вести себя с кинематографистами, как заказчик с клиентами. Я совсем не согласен с Антоном Долиным, что систему господдержки нужно полностью отменить, но точно нужно пересмотреть всю систему, когда чиновники решают, что для киноиндустрии важно, а что нет. Получается, что создатели картин работают не на зрителя, а на нескольких работодателей, которые им это кино заказали. В такой ситуации государство ставит задачи обслуживания своих идеологических интересов. Как сказал Дмитрий Месхиев в одном интервью: «Нельзя же снимать кино на деньги государства и критиковать это государство». Фильмы, которые были отмечены в Канне, Венеции, Берлине, тоже находятся в условиях конкуренции. Без поддержки государства жизнеспособная среда тут не возникнет и в конечном счете не будет рождать и те проекты, в которых заинтересованы коммерческие структуры. Фильм профинансирован, снят, попадает в кино-

театры. Тут тоже нужны какие-то конкретные шаги. Это и борьба с пиратством, о которой мы все постоянно говорим. Сейчас вроде есть тут подвижки, но есть и опасность, что в России любая хорошая идея будет доведена до абсурда и в итоге обернется своей противоположностью. Например, косвенным введением политической цензуры.

Мы знаем, что есть много мультиплексов, где один и тот же фильм может идти на четырех-пяти экранах, начинаться каждые пятнадцать минут. Происходит некое продавливание рынка большими игроками, которые вынуждают залы брать картину на таких условиях, иначе не получат ее вообще. Во многих российских городах произошел overestablishment, в крупных областных центрах количество мультиплексов на душу населения теперь больше, чем в европейских городах подобного размера. В результате кинотеатры оказались в зависимом положении. Если будет введено хотя бы ограничение количества залов, которые можно отдавать в мультиплексах одному фильму, как метод антимонопольного законодательства, это автоматически увеличит разнообразие репертуара.

Формально механизм международной поддержки в России есть. Но сравните его с аналогичной поддержкой кино в странах объединенной Европы. Там действуют конкретные программы типа Media. Российских фильмов продается за рубеж мало. Можно было бы ввести механизм, согласно которому господдержка дается каждому фильму, который выходит в кинотеатрах других государств. Прокатчик получает пусть небольшую, но конкретную сумму на перевод, на получение материалов, на печать плакатов.

У государства есть свои информационные каналы. Почему бы им не рассказывать о российском кино, о премьерах, освещать жизнь в этой сфере? Даже программа «Магия кино» на канале «Культура» говорит не о фильмах, которые выходят в прокат, а о произведениях, которые были показаны два месяца назад, «Новости культуры» не выезжают на премьеры. Они перестали быть событиями для федеральных каналов, хотя там вроде бы собираются звезды.

Анатолий Максимов. Традиционно интернет-пиратство воспринимается как некий неприятный фон, на котором существует кинопроцесс. Но в какой-то момент — и сегодня он наступил — этот фон становится формой существования нашего кино. Мы, 60 миллионов пользователей Интернета, который, в принципе, очень сильно завязан на киноаудиторию, выбираем, где пойти посмотреть фильм. Поисковик Yandex на первой странице выдач указывает: скачать и смотреть бесплатно. Это крупная пирамида, которая медленно, но верно переваривает наше кино. Зарубежные ленты защищены крупными бюджетами. Количество информации, которую крупные постановочные фильмы предлагают на экране — Интернет не ловит. Размер экрана имеет значение, качество звука, само переживание фильмов вместе с другими зрителями — тоже.

У нас есть наш маленький шанс попасть в некий национальный код сознания. Каждому народу хочется видеть свои сны, а не чужие, даже если они адаптированы для всего мира, даже если они универсальны. Действительно, большой американский фильм — это бюджет всего кинематографа нашей страны.

В 2007-м у нас произошел взрывообразный рост широкополосного доступа, стало 11 миллионов подключений. В 2004—2007 годах мы собирали около 30 процентов доли в национальном прокате. Это огромный результат по европейским масштабам. Есть Южная Азия, Япония, Южная Корея, которые традиционно имеют около 50 процентов сборов. Есть Франция, которая держит 34—36 процентов. Практически все крупные компании Голливуда, которые называются мейджорами в просторечии, открыли здесь офисы по производству нашего кино для нас, на русском языке. Вот наш «Высоцкий...» — один из поздних детей этого процесса. Компания Columbia инвестировала половину его бюджета. Они считали: «Русские хотят смотреть свои фильмы — прекрасно, мы будем производить их здесь». К сожалению, сегодня все эти офисы закрыты, американцы уехали.

«Что творят мужчины», режиссер Сарик Андреасян

Что происходило с нами в 2010 году? Количество подключений широкополосного доступа достигло 29 миллионов домохозяйств. В ответ российский кинопрокат получил 15,4 процента. С 2010 года отечественный кинематограф лег.

В чем неотразимость широкополосного доступа? Смотришь его немедленно, одновременно с выходом в кинотеатре, дома, бесплатно, бюджет резервируется для дорогостоящих фильмов, которые надо смотреть в кинотеатре. И самое главное — и качество выше, чем легальное DVD. Это идеальный носитель, там все есть.

Все говорят: да во всем мире есть пиратство! Но это несоизмеримо с тем, что происходит у нас. Например, американская компания Netflix может производить сериалы с бóльшим бюджетом, чем крупные американские телевизионные каналы. «Карточный домик» — это финчеровский фильм с Кевином Спейси в главной роли. Один сезон, 13 серий, стоил 100 миллионов долларов. И Netflix — легальный интернет-сервис, заменил DVD — профинансировал этот проект, потому что политически они не могли найти консенсус на телеканалах.

Мы изучаем эту схему перед каждым выходом фильма. Это схема «ядовитых грибов». Самый ядовитый «ВКонтакте» — 43 миллиона заходов в день. Они практикуют все виды пиратства, какие только всемозможно в широкополосном доступе, выкладывают онлайн. Говорят: это пользователи, не мы. Но гигантская площадка была выращена именно ими. Более 62 процентов пользователей сразу сказали: да, пираты, ну и что? Так называемые «зловредные» сайты — это даже не дразнилка, это официальный термин — занимают маленькую нишу, они живут с рекламы, но рекламодатели крупные. Леониду Верещагину удалось закрыть — просто подвиг Геракла — украинский сайт, где было до 1300 заходов в день. Удалось закрыть. Оказалось, что это просто официальный сайт города Черновцы, который рассказывает о том, как хорошо жить в этом городе.

Магистральные провайдеры — это операторы связи, колоссальные деньги, которые сейчас инвестируют. Они говорят: «Мы не знаем, не понимаем, как это происходит. Вот если террористы позвонили по мобильной связи и отдали приказ на взрыв, вы что, будете закрывать мобильного оператора?» Это художественный образ, от которого прямо захватывает дух. Они прекрасно знают, что они делают.

И есть еще один крупный элемент этой системы — поисковики. На все наши просьбы: пожалуйста, депрессируйте ссылки — это не психиатрический термин. Это значит понижать ссылки на то, что вы сейчас видели. Для них это означа-

«Ржевский против Наполеона», режиссер Марюс Вайсберг

ет потерю значительной части тех клиентов, которые к ним обращаются. А они живут за счет продажи рекламы. Поэтому, когда сейчас мы оказываемся один на один с этой пирамидой, она медленно, но верно переваривает нас. Таким образом, широкополосный доступ оказался, как это ни ужасно, мертвой водой, как в сказке, которой побрызгали наш кинематограф.

Город в сто тысяч жителей — экономический предел для бизнеса при входе в кинотеатры. Маленькие города и деревни при жизни этого поколения не дождутся прихода настоящего кино, потому что средняя стоимость зала — 15 миллионов рублей. Можно присоединить к широкополосному доступу, который существует сейчас, проекционник стоимостью 30 тысяч рублей, ресивер за 10 тысяч, колонки по 3 тысячи и бесплатный экран — это хоть простыня, — и чудо: может появиться маленький кинотеатр. Вопрос останется в праве пользования и в качестве того, что будет там происходить. Сейчас это должен быть сайт, который сделало Министерство культуры.

Виталий Манский. Я хотел бы в каком-то смысле поддержать Антона Долина с его провокативной идеей. Еще в прошлом веке в Белых Столбах собиралось экспертное сообщество документалистов, вырабатывая некий меморандум развития документального кино. Тогда, в 1990 году, было еще не так много независимых студий, не столь дешево технологическое производство — порядка 80 процентов картин снимались на 35-*мм*. Эксперты предлагали форму покупки государством готовых картин по принципу того, как это делают художественные фонды. Если бы тогда было услышано это мнение профессионального эксперного сообщества, может быть, сегодня мы имели бы в России иной документальный кинематограф. Естественно, сегодня бы это наложилось на принципиально иную форму существования документального кино, его финансирования и производства в силу цифровой революции.

Проблема государственного финансирования заключается не в его наличии или отсутствии, а в его малоэффективности. И в невнимании государства к экспертным мнениям. Насколько я знаю, в тот момент, когда работа над «дорожной картой» была практически завершена, с ней ознакомились руководители отрасли и сказали, что они сами лучше знают, как кинематограф должен развиваться. Еще при прошлом руководстве министерства был издан под воздействием экс-

пертных предложений приказ о присвоении фестивалям категорий. Выработаны четкие критерии: количество премьерных показов, экранов, гостей, программ, публикаций в прессе и так далее. Перечень совершенно объективных факторов позволял определять класс фестиваля. Но это не было сделано ни тогда, ни сейчас. При этом фестивали, получающие сегодня наибольшую господдержку, находятся в лучшем случае в середине того самого рейтинга, а иногда и в самом низу, а те, что получают минимальную, оказываются лидерами этого движения.

Мы находимся в ситуации, когда государство не поддерживает то кино, которое реально существует. Российское Министерство культуры ежегодно финансирует до 500 документальных картин. У нас есть рейтинг, фиксирующий любой показ фильма, который оценивается в один балл. Высший балл — 300 — у фильма «Да здравствуют антиподы!» Косаковского. Но 400 фильмов из получивших поддержку просто исчезли, их никто не видел. А из пятидесяти лидеров по рейтингу только десять картин были поддержаны министерством.

Мы все понимаем: существует экспертная оценка на входе, которую из года в год производят неработающие, не востребованные никем произведения. При этом я не хочу обвинять тех администраторов, кто искренне заинтересован в позитивном результате, в развитии отечественного кино. Но они почему-то считают, что их мнение более профессионально, более значимо, чем оценка признанных экспертов. Помочь отечественному кино может только сама индустрия путем серьезной работы государства с мнением профессионалов с признанной репутацией. А все остальное — этому как-то поспособствовать.

Виктор Матизен. Имеет место замечательный факт: государственная поддержка кинематографа за десять лет увеличилась в двенадцать раз, а доля российского кино в отечественном прокате — нет. КПД не то что микроскопический, он отрицательный. Мы не увидели позитивных итогов, на которые рассчитывали.

Интересы государства и кинематографа в настоящее время частично или даже сильно расходятся. Потому что те требования, которые оно предъявляет как к коммерческому, так и к авторскому кино, не способствуют развитию ни того, ни другого. Если министр культуры позволяет себе заявлять, что государство имеет право утверждать, что народу, обществу нужно, — это «полная труба». Но мы, уважаемые кинематографисты, всему этому подыгрываем, потому что соглашаемся: да, он — заказчик, поскольку дает деньги. Естественно, он будет «танцевать девушку» и «заказывать музыку». Почему кто-то решил, что государство настолько отделено от общества, что имеет какие-то свои собственные интересы, не совпадающие с интересами общества? Как ни странно, в советское время общественные и экспертные советы работали более эффективно, чем сейчас, когда они стали чистой ширмой. Могут отбирать что-то, но реально финансироваться будет то, что хочет министр культуры, чиновник номер два или три. Что можно этому противопоставить? Ничего, кроме собственной гражданской позиции. Но мы боимся ее предъявлять, потому что зависим от этого самого государства.

Мы — это производители, продюсеры, которые самым непосредственным образом зависят от государства. Есть некоторые темы, которые у нас никогда не будут обсуждаться. Если мы не будем противостоять амбициям государства, которые отличаются от потребностей и приоритетов общества, то кризис будет продолжаться. Государство ничего ведь не делает для того, чтобы наше кино вышло на мировой рынок. Наоборот, пытается его замкнуть в национальных границах. Объявляется, что будем делать такие фильмы, благодаря которым наш народ мог бы чем-то гордиться. Что это? Комплекс национальной неполноценности?

Надо вбить в голову чиновникам, что они распоряжаются не своими, а нашими деньгами — налогоплательщиков, граждан, деятелей культуры в том числе.

Никита Михалков. Сегодня очень много высококлассчейших режиссеров в мире уходят на телевидение снимать сериалы. Деньги они получают, в общем, те же, но они более свободны, могут рассказывать истории, которые не ограничены экранным временем.

Есть смысл создать нечто, пока не знаю что, может быть, внебюджетный фонд по созданию серьезных исторических сериалов. На мой взгляд, они могут сейчас очень много дать. Очень много. И к тому же, я совершенно убежден, туда пойдут работать профессиональные режиссеры.

Андрей Плахов. Конечно, мы не можем говорить только о коммерческой, рыночной стороне вопроса, хотя она чрезвычайно важна. Сегодня мы гордимся успехами таких фильмов, как «Легенда № 17», «Метро», «ДухLess», «Три богатыря», который был лидером российского проката прошлого года, но понимаем, что эта гордость имеет определенные кавычки, потому что даже те же «Три богатыря», собравшие 949 миллионов рублей, при переводе этих сборов на количество зрителей окажутся на уровне самых отстающих фильмов советского периода.

Времена изменились, сравнение некорректно, но тем не менее оно напрашивается, потому что мы понимаем, насколько велик потенциал нашей аудитории, нашего рынка и насколько мало он еще задействован и развит. Это касается рынка в целом и особенно присутствия на нем российского кино. Но помимо коммерческой стороны вопроса, естественно, мы не можем пройти мимо художественного качества самих фильмов. Это важнейший вопрос. За последний год «Фауст» Сокурова, «Елена» Звягинцева имели настоящий художественный и международный успех, были отмечены очень серьезными фестивальными наградами. Но с тех пор уже прошло достаточно много времени. На последних Каннском и Венецианском фестивалях мы не видели российских фильмов в главных конкурсах и радовались, если где-нибудь появлялась какая-нибудь короткометражка. И это было все представление российского кино.

Сегодня наш кинематограф вступает в новый кризис. Мы потеряли таких людей, как Алексей Герман, Алексей Балабанов. Это произошло буквально на наших глазах, одномоментно, и говорит о том, что в кино будут работать уже совсем другие люди. В некотором смысле мы потеряли нашу «новую волну», я уже не вижу ее даже на «Кинотавре». Куда она подевалась?

Александр Роднянский. Предложение Антона Долина перенести господдержку из производства в кинопоказ — это логичный взгляд на ситуацию, возникавший в умах многих людей, кому неприятна иждивенческая модель отечественного кинематографа. На самом деле из стран, в которых функционирует чисто рыночная модель, с инвестиционными деньгами и с одной-единственной целью — угадать вкусы и предпочтения многочисленных зрителей, — есть только две, способные это сделать: Соединенные Штаты и Индия.

Мы всегда обсуждаем одну и ту же ситуацию, в которой базово нужно определиться: мы живем либо в рыночной ситуации, либо в системе государственного регулирования. Если она рыночная, то понятно, что единственной помощью отечественному кинематографу было бы появление огромного количества частных инициативных компаний, проще говоря, продюсеров, которые брали бы на себя риск и ответственность в производстве того или иного количества фильмов. Желательно большого — здесь я очень поддерживаю Сергея Сельянова. Я абсолютно согласен с тем, что фильмов, проектов должно быть много.

Нужно создать обстоятельства, при которых все, кто хочет делать фильмы — молодые, не имеющие образования люди, зрелые, крупные кинематографисты, — имели бы шанс. В США, собственно, «Санденс» и является тем местом, куда все независимые производители привозят фильмы, сделанные вне студийной системы. Иными словами, только частные инициативы, наличие независимых продюсеров, которые по факту являются предпринимателями и принимают на себя всю полноту ответственности за производимые проекты, могут изменить ситуацию к лучшему. Регулировать их бессмысленно, самое главное — создать благоприятные обстоятельства.

В российских кинотеатрах выходит то количество фильмов (480 в прошлом году) и в том качестве, которые производятся во всем мире (семь тысяч фильмов). Конкуренция невероятная. Российские предприниматели, которых мы называем

продюсерами, должны взять на себя ответственность — либо своими, либо заимствованными деньгами, в залог своих домов и прочего — сделать некие кинофильмы, которые как минимум дома вступят в конкуренцию с тем, что делается в мире. В российский прокат выходят фильмы с бюджетами в 100—150, иногда 300 миллионов долларов. Я уж не говорю об огромном количестве независимого мирового кино, которое производится с бюджетом в 20—30 миллионов.

«DuxLess», режиссер Роман Прыгунов

Российские продюсеры, пытаясь ответить на внутренне не сформированный запрос отечественной аудитории да еще и при наличии огромного, выработанного годами скепсиса по отношению к российскому кино, должны конкурировать и побеждать в ситуации, когда мы делаем фильмы только для русскоязычного мира. За двадцать лет мы не имели ни одного отечественного фильма, который бы оказался более или менее приличным участником кинематографической конкуренции за пределами страны. Даже наши так называемые блокбастеры попадают в ограниченный прокат и в лучшем случае воспринимаются как артхаусное кино. Иными словами, мы живем внутри российского мира. Это означает, что как бы ни был велик наш рынок, мы ориентируемся только на него. В то время как фильмы из Америки ориентируются не просто на 10 миллиардов долларов внутреннего кинотеатрального рынка, но на весь совокупный объем всех тех стран, а это еще 13 миллиардов, где появляется американское кино.

Мы не в состоянии выйти на эти рынки по множеству причин. У нас нет кадров, нет опыта, нет инфраструктуры продвижения. Мы могли бы успешно сотрудничать с американскими, с немецкими, французскими, какими угодно дистрибьюторскими и сейлс-компаниями, если бы наши фильмы отвечали международным требованиям качества. Если бы мы их делали на приемлемом языке, использовали нужных артистов и так далее. Иными словами, мы и здесь вступаем в противоречие с требованиями мирового рынка.

С одной стороны, российские зрители от нас ожидают историй про нашу жизнь и ответов на свои вопросы, с собственными персонажами, героями, с узнаваемыми реалиями. А международный потенциал рынков, на который гипотетически нам надо попасть, диктует необходимость универсальных историй, технологий, языков. На самом деле мы — заложники, как и немецкий кинематограф, и бельгийский, которые ведут те же разговоры о том, как пересекать границы. Иными словами, если кинематограф определенных стран успешен у себя дома, то за его пределами, в силу поисков собственными картинами культурной

идентичности, воспринимается как артовый. Например, южнокорейские хиты, которые собирают огромные деньги у себя дома, по 50—60 миллионов долларов, у нас выходят в ограниченный прокат как фестивальный продукт. «Ночной Дозор» у нас дома собрал в свое время 16 миллионов, победив «Властелина колец», а вне страны с трудом чуть больше миллиона. Тут мы находимся в заведомо проигранной ситуации.

Почему важна господдержка? Потому что мы стартуем в неравных обстоятельствах. Никогда не сможем конкурировать с США, продуктами гигантской, технологически развитой индустрии. У нас же нет ни людей, ни технологий, ни умения да еще нет и консенсуса внутри отрасли.

Вопрос не в наличии господдержки, которая в какой-то незначительной степени играет на уравнивание возможностей. Я согласен с тем, что продюсеров нужно ставить в конкурентное положение, что они должны отвечать за свои действия и решения. Конечно, нельзя давать возможность подло наживаться на том, что называется государственным бюджетом. С другой стороны, поддержка включает в себя и исходную помощь в развитии проектов. Необходимы средства, чтобы заплатить автору, купить права на книжку, потратить полгода жизни на выращивание художественной идеи.

Конечно, нужно поддерживать кинотеатры и компенсировать им потери от того, что они уходят из мейнстрима. За то, что они показывают содержательное кино. Ни один русский артовый фильм, даже успешный, как «Фауст» или «Елена», дома не сумеет выжить. Это возможно, только пересекая границы, попадая в международный прокат. «Елена» собрала больше зрителей и денег во Франции, чем в России, в Америке — сопоставимые с российскими. Но эти фильмы стоят немало. В случае с «Фаустом», судя по бюджету, можно говорить и о национальном блокбастере. Нам нужны государственные средства и для того, чтобы мы могли бы выступать в копродукции.

И никто не сказал, что госденьги не должны возвращаться. Сейчас уже часть средств Фонда кино — возвратные. Давайте смотреть всерьез, создание фильмов в России — это очень сложная система, заложниками которой мы стали за долгие годы. Нам нужно выработать консенсус: много фильмов, свободный доступ к кинопроизводству, полижанровость, обучение специалистов, помощь государства в девелопменте и на развитие огромному количеству самых разнообразных компаний, незацикленность на нескольких фильмах с огромными бюджетами, поиск талантливых, одаренных решений.

Сергей Сельянов. Существует документ, который был прошлой осенью подготовлен Минкультом и модно назван «Дорожная карта». Там тридцать страниц перечисления тактических, оперативных, среднесрочных мер. Но нет стратегии. Так не бывает, что есть какое-то одно звено, за которое можно все вытащить. Эти страницы так и лежат в Минкульте мертвым грузом. Но тем не менее «план победы» там был достаточно прагматично описан.

На один российский зрительский фильм — все-таки, когда мы говорим об индустрии, подразумеваются прежде всего зрительские картины — приходится пять-шесть американских. Это абсолютно коррелирует с тем процентом, который наши картины собирают в прокате. Американских фильмов выходит в России примерно 230. Половина из них проваливается, собирает меньше миллиона долларов каждый. Вот и нам надо делать в два раза больше картин. Тогда, наверное, доля в прокате вырастет. Очевидно, что если станем снимать 650 фильмов, как в Америке, то все равно будем иметь в лучшем случае 35 процентов собственного рынка. Потому что ясно: качество продукта и бюджеты у нас будут несколько иные.

Мы сейчас производим восемьдесят названий, из которых около пятидесяти позиционируются продюсерами как зрительские. Среди них, естественно, много неудачных, как во всем мире. Десять процентов от общего числа являются удачными, два-три — замечательными и еще процентов семь — хорошими. Их зритель готов смотреть. Так было, есть и будет. И в Америке: работают 65 из 650 фильмов,

«8 первых свиданий», режиссеры Дэвид Доусон, Александр Маляревский

из них 25—30 собирают две трети мировой кассы. Это фактически закон Ньютона: КПД кино — десять процентов. Ясно, что у сильных игроков, у американских мейджоров, отчасти и у наших лидеров, этот процент несколько выше. У игроков менее опытных он, может быть ниже, но в среднем «по госпиталю» — это так. Поэтому идея малокартинья — давайте делать меньше фильмов, но с бюджетом 10—20 миллионов долларов и тогда каждый соберет по 30 миллионов — наивный взгляд на проблему.

Нашу индустрию следует сравнивать с бразильской, которая схожа — по количеству зрителей, кинозалов, производимых фильмов, по бюджету. Тут мы их обогнали, там — они нас, это будет достаточно корректное сравнение.

Одно из изменений последнего времени заключается в том, что цена билета у нас катастрофически выросла. При существенно более низкой цене вал был бы существенно больше. Как соответственно и число зрителей. Он же среди прочего связан и с проблемой Сети, с Интернетом, когда есть всеможность все посмотреть бесплатно, пиратским образом. Конечно, нужно больше кинозалов, хотя бы потому, что в половине страны их просто нет, это социально несправедливо.

Кроме того, режиссеров и сценаристов недостаточно и для нынешнего объема производства. Тем более их будет не хватать, если мы вместе с государством примем решение, что можем выпускать, скажем, 150 названий. Из них сто зрительских, и таким образом как-то изменим статистику в нашу пользу. Но, к сожалению, не сможем. Собственно, это основная проблема. Если бы удалось решить проблему творческих специальностей, чтобы появилось достаточное количество профессионалов настоящего качества, все остальные проблемы мы бы решили. С моей точки зрения, анализировать тут нечего, сегодня их нужно в разы больше. По сравнению с СССР мы сейчас производим раз в двадцать больше часов аудиовизуальной продукции, а мощность учебных заведений не изменилась в соответствующем объеме.

Нужно передать в Фонд практически все финансы. Он выполняет свои функции, и очень хорошо. Реформа, которая была проведена в 2010 году, исключительно эффективна. И нечего превращать продюсеров в исполнителей заказов. Это неэффективно.

Я считаю анимацию драйвером развития кино в целом. Она более динамично развивается, это высокотехнологичный вид деятельности. Экспортный потенциал анимации гораздо выше, чем нашего игрового кино. Мы с ней быстрее выйдем

на мировые рынки и уже выходим. Речь идет о снижении страховых взносов для анимации, для отдельной индустрии внутри нашей индустрии. Это будет сильная точка роста.

Владимир Толстой. Идет «цифровизация», и через полтора года пленочной проекции уже практически не будет, а все кинотеатры на пленочной проекции в малых городах и селах просто вымрут. Около четырех тысяч кинотеатров есть в труднодоступных местах. Там должна быть проведена модернизация, подготовлена специальная программа.

Алексей Учитель. Существует масса картин — я имею в виду российское кино, — которые побеждают на международных фестивалях, но в прокат попадают очень ограниченно или совсем не попадают. В США существует замечательный опыт – университетский прокат. Мы сейчас в Петербургском государственном университете создали киноклуб, где показываем авторское кино. Студенты готовы покупать дешевые билеты. Мне кажется, университетский прокат для такого кино может сыграть очень существенную роль.

Российский кинематограф должен сотрудничать с европейским, с международным, но этот вопрос тоже финансовый. Почему голливудские картины во многом снимаются в Праге, Болгарии, Венгрии, в других странах? Потому что там существуют льготы. Если вы вкладываете, тратите в этой стране миллион долларов, то 10–20 процентов продюсеру возвращается обратно. Поэтому им выгодно туда ехать и снимать. И мы бы могли привлечь интересные проекты, сотрудничать с ними и зарабатывать на этом деньги.

Должна быть отдельная дебютная программа. Выпускники ВГИКа, Санкт-Петербургского киноуниверситета и так далее — куда им деваться? Хорошо сложится судьба — замечательно, они пойдут дальше. А другим что делать? Дебютов должно быть, на мой взгляд, как минимум, в два-три раза больше, и на это существовать отдельная госпрограмма. Я как-то предлагал создать в Петербурге федеральный дебютный центр, где все выпускники знали бы, куда им идти.

Раиса Фомина. Мы делаем вид, что кино существует отдельно от системы. Но это — и всегда так было — очень маленький островок, где ясно и четко видны проблемы всех других областей, самого устройства нашей жизни в целом. Недавно я одному высокопоставленному чиновнику объясняла проблему пиратства. А он в ответ: проблема пиратства — это мораль нашего общества. Я это вижу даже на примере своих очень приличных и интеллигентных друзей. Они мне постоянно рассказывают: мы эту картину видели, скачали ее в Интернете. Я им пытаюсь объяснить, что раз они ее скачали — значит украли. Они говорят: а что тут такого, ну, подумаешь, взяли бесплатно. Представить такое в любом европейском государстве трудно, хотя понятно, что люди, в общем, везде одинаковые. Пиратство у нас расцвело так пышно, потому что основывается не на том, что какие-то преступники открывают сайты, а потому что российские граждане в этом участвуют.

Я много лет работаю в Киноцентре, где когда-то было всего пять-шесть залов. Маленькими занимался Музей кино. Потом киноцентр был продан очень далеким от кинематографа людям. Они запретили показывать там даже рекламные ролики. Открыли рестораны, ночные клубы, еще что-то. Но сейчас поняли, что кино может давать деньги — в Киноцентре теперь идет одновременно пятьдесят фильмов в двадцати трех залах. Некоторые — по полгода. Благодаря такому огромному количеству залов он не связан коррупционно с какой-то компанией, которая впихивает свое американское кино. Вот все кричат: люди не ходят в кинотеатры, очень маленькие сборы, пустые залы. А в Киноцентре полно зрителей. Значит, есть какая-то возможность, которую мы упускаем.

Андрей Халпахчи. Каждый год в России я слышу об очередных переменах. Вдруг все переворачивается с ног на голову. В Украине сегодня много проектов снимается в копродукции. Сейчас вот на комиссию свои проекты подали

Досталь, Хамдамов, Мирзоев и другие. С украинской поддержкой запустили Алексея Германа-младшего, бесконечно долго делает свой фильм «Дау» Илья Хржановский. Мы здесь говорим о государственной поддержке, но что делать со зрителем? Он сильно изменился. Когда-то после проката «Елены» Роднянского спросили, что следует сделать, чтобы у нас было, как во французском кино. Он ответил: иметь французского зрителя. Фильм «Елена» в Польше прошел не хуже, чем в России, собрал большое количество зрителей, потому что там не исчезло кинообразование публики. Имеется в виду насмотренность, художественное развитие, понимание зрителями того, что они смотрят. Это специальная программа в Польше, в том числе и целенаправленная государственная политика. Есть кинообразование в школах, есть так называемая Filmoteka Narodowa. Очень активно там по-прежнему работают клубы. Поэтому в кинотеатры и приходит совершенно другой зритель. Какие бы фильмы ни снимали, если зритель воспитан на Monster High и Winx и прочем, что дети смотрят сегодня в Интернете, ничего путного не произойдет.

Зритель, безусловно, разнообразный, это не значит, что он будет смотреть только артхаус. Но когда я своей восьмилетней внучке показываю «Римские каникулы» или «В джазе только девушки», оказывается, что в своем возрасте она это воспринимает замечательно. Надо сделать так, чтобы миллионы молодых людей узнали, что в кинематографе существует что-то еще, кроме того, о чем долбят в действующей сегодня рекламе.

Владимир Хотиненко. Универсальных рецептов нет. Но я уже в течение, наверное, полутора лет долдоню одну и ту же идею. Хотя она входит в легкое противоречие с тем, что всегда говорит Сергей Сельянов о том, что нам не хватает молодых кадров. Моя идея не требует ни изменения законодательства, ничего, кроме обыкновенного, достаточно разумного волевого решения. Предлагаю независимо от того, какие аргументы будут выдвигать против, устроить беспрецедентный год дебютов. Мне на это сказали, что в прошлом году их было сорок. Но из их авторов чуть ли не половина — ветераны труда. Я имею в виду именно молодежные дебюты.

У нас действительно образовалась пропасть между кинопроизводителями и аудиторией. Но наша публика — это молодые люди. И так практически во всем мире. Мне возразят: а где брать материал? Над этим надо работать. Но даже если иметь в виду те 10 процентов эффективности, о которых мы говорим, то мы все равно сможем получить позитивный сдвиг. Каждый год программа короткого метра на «Кинотавре» становится все сильнее. Показывают где-то двадцать фильмов, десять из которых, с моей точки зрения, очень приличного уровня.

Жоэль Шапрон. Для меня одной из главных проблем является отсутствие стабильности в системе финансирования российского кино. Каждый раз что-то меняется, появляется Фонд, организуется, а затем исчезает международный департамент, встречаются с немцами, французами, итальянцами, но потом оказывается, что это было никому не нужно. Продюсеры рассчитывают на какой-то стратегический механизм помощи, через год меняется руководство и сами принципы господдержки.

Свою систему французы изобрели более шестидесяти лет назад. Она до сих пор не изменилась, прибавилось лишь несколько частей, но сама система не зависит ни от конкретных людей, ни даже от правительства левых или правых. Второй момент заключается в том, что мы поддерживаем и защищаем разнообразие. Это ключевое слово в системе французского кино — важны поддержка и защита разнообразия. Мы защищаем абсолютно разное кино, и самое плохое, коммерческое, и радикально авторское. Я всегда говорю: «Нет Брессона без Бессона и нет Бессона без Брессона». Формула, конечно, смешная, но так и есть.

Действительно, Франция является первой страной, где был принят закон против пиратства. Технически легко выслеживать, кто скачивает продукцию нелегально. Как только ты что-то скачал, на экране появляется уведомление о том,

что ты скачал нелегальный контент и будешь оштрафован. После первого предупреждения 80 процентов людей тут же останавливаются.

Карен Шахназаров. Нужно как-то регулировать производство наших проектов, которые делаются на государственные деньги, но услуги выводятся на Украину и в Белоруссию. Довольно много таких проектов. Причем конкурировать с ними довольно сложно, потому что тут основная причина — дешевизна рабочей силы. Это прежде всего осветители, среднее звено, массовка. В Европе практически везде, где оказывается государственная поддержка, это регулируется. Ты не можешь в Италии получить от собственного правительства деньги и уехать в Данию снимать свое кино. Ты даже не можешь без определенных оснований нанять работников-иностранцев. Сегодня этим следует заниматься и каким-то образом регулировать.

Первый канал и ВГТРК стремительно уходят в цифровой формат. Если дальше так пойдет, то мы не сможем обеспечить их старым советским кинематографом, который, на мой взгляд, очень важен идеологически, его зритель смотрит и любит.

Мы закупили все современные технологии, у нас есть хорошие кадры, но мы, «Мосфильм», «Ленфильм» и Студия Горького, делаем это без какой-либо поддержки государства. Может так сложиться, что уже в следующем году зритель не увидит фильмов Шукшина и других мастеров. Просто не успеваем их оцифровать. На сегодняшний день на «Мосфильме» мы сделали — а это сложный и дорогостоящий процесс — порядка шестидесяти картин. Нам нужна в принципе какая-то определенная поддержка. Повторяю, оцифровка необходима для всех фильмов старого фонда. И, кстати, уже оцифрованы все американские большие фонды, все европейские. Здесь, на мой взгляд, необходима серьезная программа, для того, чтобы этот процесс стимулировать и ускорить, потому что иначе выдающиеся картины могут просто исчезнуть в связи с несовпадением формата цифрового кино.

Вячеслав Шмыров. У меня нет ощущения, что мы говорим о какой-то одной модели кинематографа. О том, какой могла бы быть господдержка. Есть регламенты, законодательство, обязательства, договоры прошлых лет. За этим стоит вопрос: какую модель кинематографа мы отстаиваем? Максимально открытую для мира или ту, которая не явно, не называя себя таковой, все-таки преследует некое квазисоветское существование? Мы к нему сегодня значительно ближе, чем к той идеальной модели, где мы, если верить Роднянскому, способны конкурировать чуть ли не с Голливудом. Советская модель существовала в условиях цензуры, ограниченного рынка, он всегда был внутренний, без мировой конкуренции.

«Август. Восьмого», режиссер Джаник Файзиев

Но тем не менее в той модели была одна удивительная вещь. Помимо госзаказа существовал еще и некий общественный заказ. Объявлялся, например, конкурс сценариев фильмов о рабочем классе. Победил «Афоня». Если бы диктовало железобетонное государство, оно бы сказало: «Нет, только «Знакомьтесь, Балуев!». И ни с кем другим знакомиться нельзя. Но все-таки было какое-то смысловое движение в самой художественной среде. Общественный заказ негласно формулировал какие-то свои ценности. Что такое фильм «Москва слезам не верит»? Победитель конкурса сценариев о Москве. Так возник человеческий фильм, который посмотрели рекордное количество зрителей, он завоевал «Оскар».

Мне кажется, основная проблема нашего кинематографа — в отсутствии тех механизмов, которые приближали бы нас к пониманию общественного заказа. Одна из причин его отсутствия заключается в том, что мы живем в достаточно разрозненном обществе. Хотелось бы что-то понять про него. Готово ли оно сформулировать свой заказ кинематографу? Какие есть для этого механизмы?

Вторая причина кризиса заключается в самой структуре кинопроцесса, в принципах нашей репертуарной политики. Если очень условно разделить на классы ту продукцию, которая сегодня создается, то можно сказать, что есть сериал, достаточно зарегламентированная продукция, куда нельзя прийти с чем-то, что будет нарушать идеологические каноны. Конечно, у нас есть Урсуляк, Досталь, Панфилов, Прошкин. Пожалуй, этим четверым и разрешают раз в год снимать тот самый качественный сериал. Есть мувики, где невозможны отступления ни в социальность, ни в политику, ни в прошлое, ни в будущее. Есть, наконец, артхаус, целиком ориентированный на фестивали, которые тоже выступают своего рода жестким цензором. Чужие здесь не ходят. Есть кино заведомо прокатное. Это, как правило, комедии со звездами Comedy Club, сделанные в соответствующей эстетике. Но есть еще огромный пласт картин, которые не в состоянии найти свою нишу. Они могут быть очень разными, затрагивают серьезные человеческие проблемы. Но при этом публика с такими фильмами не может встретиться и, соответственно, через них просигнализировать нам, необходимо ли сегодня такое кино.

Наша улица корчится безъязыкая. Почему самая ключевая, памятная картина последних двух десятилетий — «Брат» Алексея Балабанова? А ведь в то время не было настоящего кинопроката. Значит, он прошел через видео. Это действительно был фильм, который объединил всех, потому что зрители увидели территорию, на которой возможен диалог с кинематографом. Тот, которого мы сегодня, к сожалению, лишены.

Константин Эрнст. Если российский кинематограф в 2007 году занимал 30 процентов рынка, то сейчас мы находимся в состоянии катастрофы. И в этом состоянии российского кинематографа виноваты, на мой взгляд, российские кинематографисты, то есть все мы.

Когда фильм выходит, вот сейчас успешная «Легенда № 17», месяц или полтора не должно быть шанса в Интернете его скачать. Если хочешь посмотреть — купи билет в кинотеатре. (Сейчас «убивается» 90 процентов потенциальных зрителей из-за Интернета: «Я же дома сижу, скачаю, чего я пойду в кинотеатр, задницу поднимать, деньги платить».) И тогда русские фильмы будут возвращать деньги в кинотеатрах. «Легенда...» или «Высоцкий...» получили бы в два раза больше, если бы не было интернет-пиратства, и отбили бы и государственные, и частные деньги. А через месяц-полтора интернет-пользователи получили бы эти фильмы на легальной основе. Только блоки рекламы крутились бы там. Правовладельцы получали бы деньги обратно, а зрители, в общем, ничего не платили.

Подготовлено на основе стенограмм Совещания по вопросам развития отечественной кинематографии (24.05.2013): http://www.kremlin.ru/transcripts/18182 и «круглого стола» «Как помочь национальному кино» (07.06.2013): http://www.youtube.com/watch?v=3m5ZLD7GWx4
Сокращенный вариант. Публикация Даниила Дондурея

ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ

Советские стереотипы добьют наше кино

На двух больших дискуссиях наряду с высшими должностными лицами страны выступили без малого тридцать ведущих кинематографистов всех профессий — режиссеры, продюсеры, руководители производящих компаний и федеральных телеканалов, дистрибьюторы и киноведы. В своем тексте я предпринимаю попытку прокомментировать высказанные киномейджорами тезисы, структурировав их по степени значимости. Интересны, на мой взгляд, не только оценки профессионалов, их предложения, преследуемые цели, но и то, о чем они осознанно или подсознательно *не* говорят. «Значимое умолчание» тех или иных проблем, аспектов и обстоятельств функционирования кино в нашей стране характеризует его состояние не меньше, чем описание самих болевых точек. Не называют — значит удовлетворены, согласны со сложившимся положением вещей, не чувствуют в нем опасности для себя. Тут важно отметить, что воспринимается как болезнь, а что — как норма.

1

Тезис. *Нам важна господдержка, потому что иначе российское кино не сможет конкурировать с фильмами США, с продуктами гигантской, технологически развитой индустрии. Мы не сможем в условиях открытого рынка предложить нашим гражданам картины «про нашу жизнь», с собственными героями, отвечающими на волнующие всех вопросы.*

Комментарий. Анализ индустрии идет у подавляющего большинства экспертов таким образом, будто каждый из них существует автономно — в своей замкнутой сфере, на отдельном этаже. Изолированно рассматриваются вопросы производства фильмов и сериалов, дистрибьюции и кинопоказа в кинотеатрах и на таких гигантах рынка, как ТВ и Интернет. Будто коммерческое кино существует отдельно от авторского, государственные инвестиции — от частных, а публика вообще не принимается в расчет. Не фиксируются последствия заинтересованности мультиплексов в максимальной продаже попкорна, пепси-колы и прочей «киноеды» (55 процентов дохода). Не обсуждалось создание механизма... возврата затраченных средств владельцам прав. Каким образом получилось так, что деньги могут вернуть только фильмы, напечатанные огромным тиражом — до 1600 копий? У средне- и малотиражных совсем нет шансов. При этом не известно и о разорении огромного количества компаний, снявших ленты, которые не могут возместить затраты на свое производство, а это три четверти ежегодной российской продукции. Никто из выступающих в присутствии президента даже не коснулся темы «экономика возврата средств».

Речь шла исключительно о пересмотре версий администрирования в сфере кино. Большей частью — о господдержке. Практически никогда — о понимании фактического места кинематографа в национальной культуре, о постоянно меняющихся зонах его взаимодействия с общественными настроениями, с ныне действующими мифами, с цивилизационными и технологическими сдвигами, с новыми потребительскими практиками.

При обилии обозначенных проблем возникало ощущение, что наша кинематография совсем не плохо обустроена, когда один неэффективный элемент каким-то образом взаимодействует с другим, не важно — ущербным или нет. Поэтому выхватывание одного-двух все объясняющих факторов ничего не может изменить, срабатывают десятки, подчас противостоящих один другому. Одни элементы киноиндустрии находятся на открытом рынке (кинопоказ, дистрибьюция), а другие (инвестиции, производство, возврат средств) в каких-то других —

внерыночных отношениях. Возникает подозрение, что экономики производства и потребления российского кино практически не связаны.

2

Тезис. *Государство полностью самоустранилось от какого-либо влияния на содержание снимающихся фильмов. Фонд должен быть эффективным финансовым инструментом, а Министерство культуры и правительство определяют и формируют государственный заказ содержательно и идеологически. Нужно усилить контроль за сценариями.*

Комментарий. Летом 2012 года на «Кинотавре» впервые прозвучало оценочное суждение главы компании «Невафильм» Олега Березина о том, что сейчас в России где-то 95 процентов показываемых фильмов составляет развлекательное, потенциально коммерчески значимое, так называемое «попкорновое» кино, а вот художественное, то, которое останется в истории, — всего 5 процентов. Такое кино демонстрируется лишь в девятнадцати залах страны регулярно и в двухстах — время от времени. Именно «попкорновое» кино интересно индустрии для показа на всех носителях. Это ограниченный набор жанров и сюжетов, определенная стилистика, психология восприятия, потребительские свойства и технологии. Усвоение «попкорнкино» непременно дополняется подключением иных рецепторов — зрители одновременно что-нибудь пьют, жуют, глотают. (Доходы от продажи «сопутствующей» еды в кинотеатрах России в последние годы превысили суммы от продаж самих билетов, ведь «кинопища» в три раза дороже обычной.)

Развод на два кинематографа — коммерчески успешный и остальной — требует осмысления хотя бы основных его последствий. Следует объективно представлять тенденции развития кино в России, экономические механизмы его обслуживания, продвижения, сопровождения. Важно принимать или отвергать отрицательную коннотацию использования этого продукта исключительно как средства получения удовольствия — такого же, как каток, дискотека, путешествия, программа Comedy Club.

Совершенно другая аудитория с иными потребностями и целями смотрит авторское, фестивальное, рецензируемое критиками кино. И, наконец, третья контактирует с мировой и российской продукцией в Интернете. Это разные люди. В кино, которое они смотрят, идут абсолютно непохожие процессы, там разная экономика, разный символический капитал. И каждая из этих кинотерриторий требует отдельной государственной политики, институтов, форм поддержки, своих профессионалов, уникальных механизмов, с помощью которых разное кино доставляется разным группам зрителей.

3

Тезис. *Во всем мире, и Россия не исключение, имеют смысл — результативны — только 10 процентов произведенной продукции. Так происходит во всех странах. Государство, инвесторы и продюсеры в связи с этим должны «полюбить убытки».*

Комментарий. Это «замечательная» идея — ловкая, удобная, отпускающая продюсерам любые грехи, в сущности, снимающая с них ответственность за созданный продукт. Стараешься в поте лица, работаешь с гениями или с неумехами, вкладываешь колоссальные или небольшие, по меркам индустрии, усилия и деньги — не важно, результат один: все должны смириться с тем, что 90 процентов производства чуть ли не законно идет на выброс. Тут и инвесторов можно заманить обещанием снять тот самый, единственный — десятый фильм. И государству объяснить: если хотите сохранить объем нестыдного национального производства — должны щедро раскошелиться.

4

Тезис. *Нам надо создавать намного больше фильмов, чем сейчас, может быть, не 650, как в США, но хотя бы удвоить нынешние объемы производства российского кино. Государство должно всячески способствовать этому.*

Комментарий. Сравнение российского производства (по сути этого сопоставления) с объемами, качеством и значением американского представляется настоящим лукавством, рассчитанным на неосведомленных начальников. Будем снимать в разы больше картин, и у нас все будет чуть ли не как в Америке.

В прошлом году США только в мировом только кинотеатральном прокате собрали на демонстрации своей продукции 23 миллиарда долларов из всеобщих 34 миллиардов (из них у себя в стране — 10 миллиардов). Российское же кино практически не приобретается в значимом масштабе международными рынками для показа в кинотеатрах, на продажах собственного кино на родине мы зарабатываем примерно 200 миллионов долларов в год. Таким образом, объем производства у нас в 7—8 раз меньше, чем в США, а реальные сборы в 115 (!) раз меньше. Почувствуйте разницу!

5

Тезис. *В ближайшее время необходимо построить еще по крайней мере 2—3 тысячи кинозалов нового типа, потому что половина малых городов их не имеет, а это социально несправедливо. Вот тогда российское кино сможет возвращать затраченные средства.*

Комментарий. В глубине души все российские мейджоры хотели бы, чтобы бюджет по мере возможности оплачивал все: инвестиции, производство, дистрибуцию, все типы показа, да и сами билеты. Но во-первых: прекрасно осведомленные руководители кинокомпаний не могут не знать, что средняя зарплата в России — 27 тысяч рублей — по меньшей мере в два раза ниже, чем в большинстве стран Европы, и в три-четыре раза, чем во Франции и Германии — 140—160 тысяч рублей. Фактически же в наших малых городах и в сельской местности — она в десять раз меньше. А цена билетов в России в этом году сравняется со средней в США — 7,9 доллара. Таким образом, у жителей российской провинции нет никакой возможности заплатить 250 рублей за билет. А это значит, что у жизнеспособного кинопоказа там сегодня вообще нет экономики.

Во-вторых: при естественных темпах роста в этом году Россия по количеству современных залов обгоняет Испанию (3170 залов), в следующем — Италию (3267 залов), а к концу 2016-го — Великобританию (3767 залов). Становится третьей после Франции и Германии кинопрокатной страной Европы. Это наш максимум на десятилетие вперед. Какие-либо специальные, более интенсивные действия, связанные с увеличением объема залов не оправданы. Ныне действующая сеть функционирует всюду, где для этого есть экономические возможности. После 1998 года в нашей стране создана процветающая система кинотеатрального показа, ныне зарабатывающая более 1,3 миллиарда долларов (650 миллионов остаются в кинотеатрах после перечислений половины сборов владельцам прав, и еще почти 700 миллионов долларов они зарабатывают на продаже «кинопищи»).

Кроме того, у нас законсервировано примерно 2500 старых кинозалов, доставшихся от советского времени, — муниципальные кинотеатры, городские, сельские, профсоюзные клубы и т.п. Более целесообразной была бы реализация государственной программы их реконструкции и поддержки за счет специализированных и региональных фондов.

6

Тезис. *Государство должно развивать сотрудничество киноиндустрии с телевидением для осуществления репутационно значимых сериалов.*

Комментарий. Сериальное производство в России, как известно, самое востребованное из всех форм художественной культуры. Поэтому и наиболее рекламоемкое — оно собирает более трех миллиардов долларов. Наряду с Китаем мы здесь практически чемпионы мира. Российские сериалы (60 названий в сутки) давно вытеснили из эфира не только современное отечественное, но и обожаемое (не только начальством) советское, европейское кино, латиноамериканские сериалы и вот-вот вытолкнут в ночную сетку ленты Голливуда.

Предложение поддерживать из бюджета Минкульта телевизионное кинопроизводство, даже в части создания патриотических телефильмов, — все равно, что в детских домах или домах престарелых собирать деньги в помощь «Газпрому» или «Норильскому никелю».

При этом ни одна из «групп влияния» не выступила переговорщиком по комплексной проблеме «современное российское кино на телевидении». То, что наши телезрители воспринимают в качестве кино, составляет 57 процентов эфира. А вот новые кинофильмы занимают только 3 процента от этого айсберга. Телеканалам — под предлогом чрезвычайного экономического кризиса — удалось еще в 2008 году в три раза сбить стоимость показа у себя только что созданного отечественного игрового фильма. Того кризиса давно нет, но ТВ продолжает приобретать чужие для него, предназначенные для кинотеатров картины и в редких случаях намного дешевле, чем заказанные и жестко контролируемые им родные сериалы. При этом пользуется всеми возможностями инфраструктуры российской кинематографии, созданной в основном не на телевизионные средства.

7

Тезис. *Самая большая беда всей российской киноиндустрии — это бесплатное нелегальное скачивание фильмов из Интернета. И пока государство и общество не решит эту проблему, все поиски оптимизации в сфере кино окажутся безуспешными.*

Комментарий. Это был тот комплекс идей, который ни у кого не вызвал отчуждения, поскольку он на самом деле подрывает многие цивилизованные формы развития отечественной киноиндустрии. Хотя было заметно, что ведущие мейджоры и телеканалы хотят списать на пиратскую деятельность абсолютно все болезни и нерешенные проблемы нашего кино. То же самое произошло и с темой образования — ее обсуждали больше всего. Как будто здесь скрывается причина, а не следствие тех драм, которые в последнее время происходят в отрасли.

О чем не говорили. В результате за бортом обсуждения остались насущные темы российской киножизни, которые вообще не упоминались первыми лицами российской кинематографии в двух многочасовых дискуссиях.

• Практически речь не шла о том, а «про что» у нас сегодня снимается кино: объясняет ли оно природу и последствия драм современной жизни, как их оценивает, затрагивает ли нерв времени, какие сюжеты выбирает в прошлом и что думает о будущем?

• К сожалению, совсем не обсуждалось эстетическое качество произведенной в последние годы продукции. Останется ли она в истории кино? Почему наши картины приглашаются или не попадают на лучшие мировые фестивали? Все выступающие (за исключением критиков, конечно) как будто бы давно договорились: есть только один критерий оценки кинематографа — количество проданных билетов. Как будто у культуры нет некоммерческих целей. Отсутствие таких публичных рефлексий в своей среде ведет к выхолащиванию так называемой творческой атмосферы, поэтому столь неожиданным и одиноким оказался вопрос Андрея Плахова: а куда делась новая режиссерская волна?

• Даже не упоминалась некогда важнейшая цель государственной кинополитики — воспитание художественно продвинутого зрителя и, в частности, в связи с этим перспективы создания альтернативной системы кинопроката.

• Не поднимался вопрос об объективной экспертизе и оценке как запущенных, так и созданных с помощью господдержки произведений. Вот лишь одно из существующих здесь противоречий: количество продаваемых билетов определяется возрастной группой зрителей — 12—26 лет, большей частью женской. При этом, по мнению государства, фильмы должны быть в первую очередь патриотическими, военными, с героическими поступками, но такая продукция далека от подлинных интересов реальной аудитории — старшеклассниц и студенток, приносящих в кинотеатры России более 1 миллиарда евро. Патриотические фильмы хорошо идут на телеэкранах, у которых сидят их бабушки и дедушки. Но телека-

налы покупают любые картины по меньшей мере в 10 раз дешевле их стоимости, а, следовательно, возместить затраты на игровой фильм без обращения к кинотеатральной публике невозможно.

• Не было сетований кинематографистов на то, что сериалы и ситкомы вытеснили, буквально съели весь отечественный киномейнстрим.

• У ведущих продюсеров нашей страны практически не болит голова о перспективах копродукции, о возможном международном сотрудничестве в этой сфере. Нет специализированных программ по предоставлению услуг зарубежным компаниям для съемок в различных регионах нашей страны, тем более по предоставлению им каких-то налоговых льгот.

• Не прозвучала мысль о возможном страховании рисков в такой сверхрискованной сфере бизнеса, каким является кинопроизводство. А ведь можно было заимствовать те схемы, которые успешно действуют в самых разных странах мира.

• Российские мейджоры не обсуждали (даже и не в присутствии президента) механизмы распределения бюджетных денег, процедуры функционирования жюри и экспертных советов. Могут ли участвовать в их работе госчиновники, а также те продюсеры и режиссеры, которые хотя и не голосуют за себя, но активно участвуют в конкурсе?

• Все специалисты, включая киноведов, режиссеров и продюсеров (не мейджоров) смирились с неотвратимостью действующих здесь в настоящее время критериев.

Обе дискуссии со всей очевидностью показали, что подавляющее большинство участников сосредоточились на одной цели — получить или увеличить объемы поступающих из бюджета невозвратных средств. При том, что и сегодня они составляют до 60 процентов всех инвестиций в отечественное кинопроизводство.

Как и в советское время, действуют все те же стереотипы:

– наказать партнера, а не находить вместе с ним взаимовыгодные формы сотрудничества;

– контролировать поддерживаемые проекты «содержательно и идеологически»;

– рассматривать производителей и показчиков чуть ли не как противников;

– подозревать авторское кино в заведомой оппозиционности и в конечном счете — «исключительно по экономике» — выталкивать его из реального кинематографического пространства России на фестивали, специализированные ночные телеканалы и в Интернет.

Что делать? Попытаться посмотреть целостно на многоуровневую, многофакторную систему российской киноиндустрии, а не думать исключительно об увеличении объема безвозвратных государственных субсидий, получаемых под любым предлогом. С любой пригодной для этого мотивацией. Иначе ничего в ныне действующей, неплохо обустроенной, привыкшей к финансовым допингам системе не изменится. Даже если вместо шести миллиардов рублей движущееся к экономической стагнации государство вдруг даст десять миллиардов. От зрителей ведь экономика российского кино и впредь не собирается зависеть, а американцы с успехом будут заполнять наши экраны.

Выход из этого тупика только один — в какой-то момент, получив поддержку президента, со всей решительностью перекоммутировать всю систему отечественной киноиндустрии. Понять ее сбои на разных этажах и в разных сегментах, изъяны во всех средах существования и... перезапустить — по мере сил — всю! Говорят, где-то в недрах Министерства культуры лежит так называемая «Дорожная карта» такой работы. Давайте ее пообсуждаем, не поленимся потратить силы и время на необходимые исследования, профессиональные экспертизы, найдем и предложим оптимальные версии. Главное — это не должно быть тайной, погребенной в частных выгодах, поскольку касается абсолютно всех.

Р Е П Е Р Т У А Р

«Географ глобус пропил», режиссер Александр Велединский

ЕЛЕНА СТИШОВА

Аутсайдер в контексте

Зимней ночью в пермском дворике режиссер Велединский усадил актера Хабенского на детские качели. Катал то медленно, то шибко, то сидя, то стоя. В полный рост Хабенский так раскатался, что насмотренные зрители вспомнили, откуда цитата, и ждали прыжка. Прыжок последовал, тень от брошенных качелей чиркнула по освещенной стене. Этого было достаточно, чтобы герой вписался — в критическом воображении уж точно — в культурный контекст 70—80-х годов прошлого века. Контекст знаковый и незабытый, отмеченный такими крупными явлениями, как вампиловская «Утиная охота» и ее экранный парафраз — культовый фильм Романа Балаяна «Полеты во сне и наяву» с Олегом Янковским в главной роли.

Тем самым «Географ...» был жестко концептуализирован и встроен в дискурс, которого, на мой взгляд, нет в литературном оригинале — в романе Алексея Иванова «Географ глобус пропил». Режиссерский жест сдвигает — меняет смыслы повести и предлагает несколько другую историю на том же материале и с теми же героями.

С теми, да не с теми. Остряк Будкин представляется жене Служкина Наде как коррупционер (шутка). В повести скромнее: форточник. Читай: вор. Время повести передвинуто из 90-х в наши дни, отсюда и корректировки. С началом новой эры советское внеэкономическое государство переформатировалось в олигархическое

«Географ глобус пропил»
По мотивам романа Алексея Иванова
Авторы сценария Александр Велединский, Валерий Тодоровский, Рауф Кубаев
Режиссер Александр Велединский
Оператор Владимир Башта
Художники Владимир Гудилин, Сергей Гудилин, Людмила Голынцева
Композитор Алексей Зубарев
В ролях: Константин Хабенский, Елена Лядова, Александр Робак, Евгения Брик, Агриппина Стеклова
Студия «Мармот-Фильм»
Россия
2013

(см. доклад Ст. Белковского «Государство и олигархия»[1]), но слово «коррупция» еще не вошло в обиход.

Да и в фильме, кроме Будкина, который рассекает на иномарке и обещается нанять Служкина «секритутом», когда того выгонят из школы, никаких навязчивых примет «эпохи дикого капитализма» нет. Нет ни бандюганов, ни криминала, ни гламура, ни офигительной роскоши, ни мегамаркетов, изнывающих от изобилия второй свежести товаров. Даже церкви — и той нет! Словом, режиссер отказался от стандартно-типовой репрезентации постсоветской жизни.Все это достало по телеку, обрыдло, накопилась тоска по другим, органичным фактурам. Неспроста же зритель прилипает к телеэкрану, когда крутят советские фильмы. И это не обязательно хиты типа неувядаемых «Мимино» или «Старшего сына».

Картинка, даже из так себе фильмов, фиксирует иную духовную реальность, другой уклад, иные ценности. «Географ...» вернул героя, который репрезентирует эти ценности, отринутые как ложные и совковые. Герой этот, Виктор Служкин, в исполнении Константина Хабенского бесконечно обаятелен в своем пофигизме и стоическом нежелании гнаться за материальным успехом.

Понятно, что такая установка мужа и отца ужасно раздражает Надю, жену. В триаде преуспеяния «квартира, машина и х... в поларшина» Наде не хватает, по мнению Служкина, лишь среднего звена формулы. Но он ошибается. Квартирка убогая, к тому же на свекровь записанная, да и спать с мужем Надя отказывается, переселяя его на раздвижное кресло.

Словом, герой — лузер по собственному желанию на фоне вкривь и вкось сложившегося социума, где отчетливо проклюнулась лишь одна максима: неуспешным быть стыдно. Не оказаться в нужное время в нужном месте — верный знак того, что праздник жизни не для тебя.

Согласно статистике (кстати, давно не обновлялась) большинство населения живет у нас за чертой бедности. Просто наша богатая недрами страна очень бедная. Легко догадаться, что стремнина российской жизни совсем не такая, какой мы ее себе представляем с подачи СМИ. Пермский патриот и краевед Алексей Иванов в романе «Географ глобус пропил» описал жизнь, какой живет большинство российского электората. Этот писатель владеет даром объективированного (но не дистанцированного!) описания повседневности, из которой того гляди вырастет русский эпос XXI века. Намек — скорее от оператора, чем от режиссера — уже есть в финальной части фильма, снятой в пермских лесах, на порожистой реке Ледяной, а может, Чусовой, в конце концов, на Усьве, как оказалось, — не важно. Важно, очень важно другое. Тексты Алексея Иванова не шестидесятническая проза, где каждая строка сочится авторской рефлексией. Ни автор, ни его герои вовсе не рефлексанты. Служкин, в отличие от того же вампиловского Зилова, от героев Юрия Трифонова, не страдает комплексом аутсайдера-неудачника, каковым на самом деле является. Зилову, чтобы продвинуться вверх по социальной лестнице, нужно было выдавить из себя последнее табу: «не убий!» Трифоновские конформисты предавали, если на кону был карьерный рост, и всю оставшуюся жизнь пытались вытеснить собственное бесчестье.

Служкин у Иванова — человек без подполья. Он и при совке, где имелись в открытом доступе социальные лифты, не шибко преуспел. Даже «Жигулями» не обзавелся. И в новую ситуацию — свободный рынок — не вписался. Не стал «челноком», не заделался «бизмисменом». Каким был, таким и остался — «шутом гороховым», «клоуном», как припечатывает его жена. А он не обижается. Сыплет пословицами-поговорками. И ему не в лом прикинуться глухонемым фриком в электричке, чтобы не платить штраф за безбилетный проезд.

Служкин, каким его играет Константин Хабенский, притягивает. Интересно считывать его внутреннюю жизнь, совсем, между прочим, не простую. Актер одаривает своего персонажа такой изощренной самоиронией, что в нем нельзя не заподозрить человека высокого интеллекта. Что мы и наблюдаем хотя бы в учительской, где дипломированный биолог Служкин, предлагающий свои услуги

[1] См. интернет-ресурс www.slon.ru

в качестве учителя географии, одерживает победу над завучем «УтРосой» Борисовной в перекрестном бою за вакансию.

Мне симпатичен этот Служкин. Такие забубенные, но не отчаявшиеся лузеры давно не появлялись в нашем кинематографическом ландшафте. И лучше не «включать критика», а простодушно следовать за перипетиями фильма, наслаждаться артистизмом Хабенского и размышлять о том, что случаются экранные герои, которые украшают жизнь, и время, проведенное в кинозале, не кажется зря потерянным. Не здесь ли — думаю я — секрет феноменального успеха «Географа...» на «Кинотавре» и на Одесском международном фестивале?

Да только полному счастью — слиться с героем в экстазе — мешает тот самый контекст, подключенный режиссером в начале фильма. Я послушно и с огромным удовольствием вписываю его в русло подсказанной мне литературной традиции — вот, мол, лишний человек, не востребованный временем, его новейшая версия. Да, он — другой. Он выламывается из потока конформистского большинства.

В чем же, однако, его нонконформизм? Да только в том, что он позволяет себе жить по своему внутреннему закону – не участвовать в той вакханалии борьбы за бабло, в какую ввергнуто все общество, обреченное — без всяких социальных гарантий — на выживание.

Служкин — аристократ духа. Он скорее станет крутить самокрутки из чайной заварки, чем наймется охранником в ближайший банк. Надо ли говорить о том, что особенности служкинского характера (ну не добытчик он) осложняют его семейную жизнь? Дом держится на Наде, которая ломит за двоих. Когда ее настигает страсть к Будкину и она хочет к нему уйти, Служкин отпускает жену. То ли нет в нем мужского шовинизма, то ли он не мужчина, а облако в штанах. А может, любовь прошла, завяли помидоры?..

Словом, к Служкину в исполнении Хабенского цепляется столько литературных аллюзий (вплоть до Обломова), что заданные временны́е координаты размываются. Они несущественны, коли эпицентр фильма — душевная одаренность героя. Такой просто на все времена. Оказалось, мы соскучились по таким мужикам.

«География глобус пропил»

Тот факт, что автор «Бригады» развернулся на все 180 градусов и ввел в актуальный культурный контекст героя, укорененного в архетипическом слое русского менталитета, — это событие. Оно выходит за рамки биографии режиссера Велединского. После двадцатилетнего блуждания в поисках «нового героя», после соблазнов вестернизации коллективное подсознание, подорванное когнитивным диссонансом, вышло наконец из комы, очухалось. Велединский гениально точно почувствовал момент и привел Служкина. Публика же уподобилась пушкинской Татьяне: «...ты чуть вошел, я вмиг узнала, вся обомлела, запылала...», далее по тексту.

Ну а то, что географ выпить не дурак, так это нормально. Трезвенник, по нашим представлениям, — он-то как раз человек потенциально опасный.

Выбор актера — вот где корень режиссерского выигрыша. И — одновременно — просчета.

Велединский дал Хабенскому карт-бланш, поставил на его уникальную импровизационность, на редкий актерский регистр: комедия, драма, фарс, фэнтези — и все в одном флаконе. Актер вынес фильм на себе. Он переиграл режиссера.

Велединский зачистил под него все пространство фильма — игровое и смысловое. Потери и деформации были неизбежны, и режиссер на это шел.

Служкину по роману двадцать восемь лет, в фильме ему явно за сорок. Он уже не парень, он дяденька. Пришлось смикшировать лирический сюжет с Машей-десятиклассницей, в которую географа угораздило влюбиться. Не просто заметить влюбленность хорошенькой выпускницы, не просто пофлиртовать — учитель, кажется, запал всерьез. Ну как будет смотреться в фильме роман немолодого препода с малолеткой? Это дело тянет на статью. Режиссер рискнет и все-таки снимет сцену в пекарне, куда продрогших и вымокших Служкина и Машу пускает погреться охранник. Снимет — зачем? Чтобы сделать акцент на порядочности и ответственности героя, решительно отвергшего девичий порыв, да еще в ситуации, прямо толкающей на адюльтер? Ведь пришлось раздеться до трусиков, чтобы высушить мокрую одежду. Пришлось прижиматься к теплой печи, опасно касаясь друг друга, когда оба — как провода под током. Но не получилось в этой сцене эротического напряжения, описанного у Иванова целомудренно, тонко и с горечью мужского самоотвержения, продиктованного чувством более высокого ряда, чем желание.

Здесь режиссер поставит точку на «лав-стори» и перебросит финал сценария в другой сюжет, в линию, условно представляющую «роман воспитания» (в наших терминах — школьную повесть). В литературном оригинале развязка (которую не мог себе позволить фильм по соображениям самоцензуры) как раз связана с любовным сюжетом и потому красивее и не снижает так вульгарно образ героя. Завуч, та самая «УгРоза» Борисовна, застукала Служкина в объятиях с Машей прямо в классе. И предложила ему немедленно уволиться, что он и сделал.

В фильме географа скандально уволят «по собственному желанию» после возвращения из похода, как только смазливый блондин из команды походников растиражирует снятый на телефон ролик о молодецких экскападах Служкина — о его пьяных загулах, запечатленных в прицельно подсмотренных ракурсах.

Школьные эпизоды в фильме нагружены социальным подтекстом. Именно здесь проговаривается, точнее, обретает внятный голос и жест актуальная современность. Частная жизнь Служкина протекает в стилистике ранних 80-х. С посиделками на кухне, с домашними банкетами по случаю ДР, танцами-шманцами, флиртом с чужими женами, с долгими проводами гостей, после чего можно было невзначай оказаться в чужой постели и под утро получить от жены смачную пощечину.

Ватага раздолбаев в классной комнате возвращает Служкина — и фильм — в XXI век. Самозванный учитель географии схватывает все на раз. Ни о какой школьной субординации здесь и речи нет. Это народ неуправляемый. Зондер-команда. Поколение 90-х диктует свои правила, и взять верх — хотя бы временно — сможет лишь тот, кто окажется круче их.

Он избирает единственно возможный метод: рассказывать про те места, где живут они и жили их родители, и затевает с ними игры на интерес, не чураясь (o tempora, o mores!) партии в картишки. На кону стоит поход на плотах, но он «передернет» и возьмет только тех, кто справится с проверочной работой.

Фильм перетекает в стилистику экшна уже в павильоне классной комнаты, а когда «отцы» (такой ник придумал Служкин для своих деток) вырвутся на простор, начнется триллер.

История наложится на территорию и того гляди растворится в ней. Экран распахнет перед нами первозданную красотищу древней пармы — монументальный пейзаж, свидетель великих событий русской истории. Казалось, здесь случится нечто мистическое вроде инициации, из которой служкинская зондер-команда выйдет преображенной, как Иван-дурак, омывшийся святой водой. В повести так оно и происходит, только без пафоса, без восклицательных знаков — через подробное описание драматических перипетий похода. Географ, пусть и снятый ребятами за пьянку с должности командира, не складывает с себя ответственности. А они понимают, что без его знаний и умений им — хана. Он — в авторитете. И по возвращении именно к нему они бегут накануне экзамена, боясь полного завала. Географ и здесь их спасает, вспомнив свой школьный опыт. Короче, учительская карьера Служкина удалась. Зондер-команда вполне себе очеловечилась. Вот только любовь прошла стороной. Но это — по собственному желанию.

В фильме вышло ровно наоборот. Поход с самого начала аранжирован как авантюра, чреватая самыми серьезными последствиями. Сплав по порожистой реке, да еще без всякого опыта, — это экстрим. Смертельный исход не исключается, и географ предупреждает команду, что идут они на опасное дело. «Отцы» откликнулись кричалкой с нехилым припевом: «...его же осудят, его же осудят за мертвых детей».

В электричке Служкин на пару с учеником напиваются по-черному, орут куплеты в стиле рэп, забываются мертвым сном и пропускают свою станцию. На платформе, куда непроспавшегося географа скинули вместе с рюкзаком, последовал приговор: не нужны нам начальники-бухальники. Поход, однако, состоится. Служкина будут унижать и третировать, а он — терпеть и давать советы.

Время от времени оператор Владимир Башта изумляет космическими пейзажами. Борьба со стихией, в которую ринутся «отцы» со смелостью неофитов, смотрится эффектно с верхней точки, откуда можно прочувствовать — до слабости в коленках — гибельные завихрения реки. И все-таки, на мой вкус, режиссер излишне редуцировал эту часть фильма, пунктирно, даже небрежно смонтировал куски, которые мне мыслились монолитом, энергетическим ударом. Непонятно, почему Велединский отказался от смыслообразующих мотивов повести, не стал погружаться в исторический континуум этой части.

И фильм обвалился.

Про позорный финал карьеры географа сказано выше. Не могу найти ответа, зачем, с какой художественной (или иной) целью авторы сценария и режиссер надругались над своим героем. Ради кристаллизации образа неудачника? Чтобы лишить его ореола победы, и без того эфемерной? Мол, ты лох, ты лузер, фанфары отменяются, даже если ты их и заслуживаешь? Может быть, подсознательно сказался страх хэппи-энда? Как бы то ни было, финал звучит моралистически, хотя Велединский уж точно не моралист. А если его вдруг пробило на мораль, то стреляет она в сторону «отцов», больше не в кого.

Портрет поколения 90-х — полный пипец для страны. Может, это и есть месседж «Географа...»? А мне-то открытием фильма представляется иное, принципиально более значимое, чем предательство раздолбаев и подлость начинающего карьериста: русский культурный код — это константа, вне которой нет и не может быть России.

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Образы документа

Приз «За режиссуру» в игровом конкурсе получила документальная «Труба» Виталия Манского. Хм, смело. Чего же недоставало в режиссуре «художественников» — не тех, кто служил в старом МХАТе, но в авторах «художественных», как прежде говорили, фильмов, чтобы отделить Манского? Митта не похож на председателя жюри Тарантино, а Манский — на Мура (обладателя «Золотой пальмовой ветви»), чтобы из гордых патриотических предубеждений, как случилось в Канне, наградить в Сочи не любимого в прогрессивных кругах режиссера. Допустим, нарочно усложню чувства моих современников, из-за его независимости.

Сказать, что «Труба» похожа на игровую картину, было бы неправдой. Но впечатление, отличное от просмотров и хороших документальных фильмов, здесь наличествует. Способ повествования, конструкция, монтаж и концепция порождают в данном случае образный документ.

Снимая в двадцати двух, кажется, точках по пути газопровода Уренгой — Помары — Ужгород, Манский отказался от соблазнительных для всякого документалиста искушений, беспрестанно бьющих в камеру. Зато сумел представить образы пограничного/безграничного мира, в недрах которого проложена труба. Запечатлеть образы очень разных людей, жизнь которых связана, но не зависит от газопровода.

Труба в таком случае становится фабульным оселком, на который нанизывается сюжет, сложенный из личных историй героев. Конечно, без социальной материи тут не обойтись. Но в антропологическом исследовании Манского она не педалируется, а проявляется сама по себе в очень выверенном движении фильма.

Парадокс «Трубы» не в том, что автор, стреножив себя, не заострил публицистические контрасты евро-

«Труба»
Автор сценария, режиссер Виталий Манский
Оператор Александра Иванова
Звук Дмитрий Назаров, Андрей Будылин
Студия «ВЕРТОВ. Реальное кино»
Россия — Чехия — Германия
2013

пейской части ее пролегания с азиатской, хотя их показал. Не сделал доминантой изображения раздолбанные дома, разрушенные церкви на нашей территории в противовес ухоженным улицам или сверкающим машинам в европейских городах. Нелилейная камера Александры Ивановой все приметила, ничего, что требовалось, не упустила. Сняла скромное ведерко для мусора, переполненное пустыми бутылками из-под шампанского — свадьбу гуляли аккурат на границе между указателями «Азия» — «Европа». А в Чехии — аккуратные мусорные контейнеры, выстроенные в длинный ряд.

Без таких свидетельств, весьма мимолетных, минималистский стиль режиссуры «Трубы» раздражал бы жеманной сдержанностью. И такая, мы знаем, бывает.

Важно, точнее, принципиально, что Манский пренебрег интертитрами, помогающими зрителям понять, где, собственно, действие происходит, чтобы они сделали свои глубоководные выводы. В «Трубе» эти знания (когда, где, что) все равно объявляются. Но на языке персонажей, в микросюжетах конкретных историй. А главное, в том образном строе, который самую обыденную, естественную в своей противоестественности реальность документирует нейтральным, очень внимательным (к ракурсам, крупностям, монтажным перебивкам) взглядом камеры. Вот после свадебного застолья женщины собирают в пакеты еду, на дальнем плане потихоньку закусывает жених, а девушки в окне раздаточной без удивления глядят на чистильщиц тарелок, сметающих голыми руками рыбу, селедку. Вот после тридцатилетнего юбилея строительства газопровода, отмеченного где-то в Германии, останутся у рабочих их семейные фотографии рядом с одной походной машиной, еще одной, третьей. Эти фронтальные мизансцены (à la Зайдль) пребудут с ними, бывшими гэдээровцами, как наилучшие воспоминания. Но до праздника Манский заведет камеру домой к одной из организаторов встречи. А чуть раньше в бассейн, где ее сын прогуливал школу. Снимет дома их диалог про записку учительнице, разговор матери про поездку, то есть включит нас в закрытую повседневность незнакомого человека, познакомит краем глаза с ее жизнью, которая для режиссера столь же равнозначна, что и съемка юбилейного слета строителей трубы.

Да, всюду жизнь и тоска. До конца неосознанная. Или щемящая, как в планах украинского ветерана, надевающего с трудом пиджак с орденами в темной комнатенке, чтобы отправиться на праздник в День Победы; чтобы потом вернуться в одинокий дом и вглядеться безмолвно, безжалостно в себя и безнадежно — в камеру. И тоска агрессивная, как у кёльнского водителя, развозящего газовые баллоны вместе с собачкой, единственным на свете другом, притулившимся в кабине его грузовика. Этот водитель с каменным лицом стоит — на улицах бушует карнавал — в пробках, улыбка не мелькнет на его лице при виде веселящихся людей. А вечером он будет нажимать на «мышь», отдаваясь игре в стрелялку и таким образом расслабляясь после нудной работы.

Истории, вложенные в «Трубу», перебиваются — так налаживается, структурируется ритм картины — планами роскошного нефтеперерабатывающего завода. Безлюдного, живописного, конструктивистского. Эти не духовные, а железные скрепы (историй) «Трубы» фиксируют механистичное, безумно красивое пространство металлических артерий, разноцветных спрутов и кранов. Но еще — инопланетный мир для тех простолюдинов, бюджет страны которых на 50 процентов составлен из нефтяного золота. Цитата Путина — эпиграф к «Трубе», начинающейся с плана белоснежного поля, с образа погоста, где чернеют обозначения скважин в виде железных крестов. Заканчивается фильм тем же оголенным и бесстрастным планом.

Но люди везде люди: живут себе органично, привычно, без оглядки на трубу. Только раз — в почти двухчасовом фильме — в сибирской глубинке, где отмечалось 8 Марта и местный начальничек пообещал обогреть народ, присосав к трубе, некий парень не выдержал в зале, огрызнулся и брызнул из клуба, на сцене которого солистка с неуместной здесь фамилией Потанина уже запевала «до чего красивые поля».

Если есть контрастные предпочтения у режиссера, то они, как холодный кипяток, обдают всякого рода дикости или странности, которые сосуществуют

мирно, иногда нескладно, с повседневным или праздничным житьем-бытьем обычных людей.

Ханты-мансийские рыболовы-оленеводы долбят палками прорубь, запускают невод, но рыба поднимается дохлая, вонючая. Рядом из снежного сугроба полыхнет на долю секунды пламя, засвидетельствовав экологические перверсии. Дома эти архаические архаровцы едва справляются с мобильником, но впереди — ежегодный праздник, данный в звуковой дорожке

«Труба»

каких-то невнятных приветствий, гур-гура голосов и прочего шума. А в кадре фотографируются «модели», местные трудяги на память, рядом с оленем в упряжке. И всё.

Передвижной храм-вагон отмывают тетеньки — что ждет впереди героев и зрителей, даже страшно подумать. В деревенской горнице мать, бывшая трактористка с наработанной грыжей, проживает с покорным недотепой, смиренным без дураков сыном. Они уверены, поверив: как Бог даст, так и будет. «Магазин будет, электричество будет, картошку посадим, больше нам ничего не надо». Встык проезжий батюшка (из храма-вагона) целенаправленно шагает в зимней тишине. Стучит в калитку, справляется, будут ли крестить младенца. Мамаша к ответу не готова. Должна мужа спросить. Снят и этот эпизод тихо, просто, без какого-либо ответственного (за судьбы сограждан) нажима. А поодаль от домика замерли в снегах остовы искалеченных машин, тракторов.

Теперь храм-вагон в чистом поле. Рядом — дощатый сортир. Службу Манский показывает деликатно, за стеклом вагонных окон. Выйдя оттуда, наши люди молятся на красный вагон. Некороткий план передвижного храма, алеющего на белом фоне, выглядит впечатляюще. Но этот образ почему-то выворачивает из зрительской памяти также инсталляцию Кабакова «Красный вагон», внутренность которого была декорирована соцреалистическими картинами, обещающими утопический рай, и звучали советские песни. Выход из кабаковского вагона был загруднен строительным мусором, не убранным с крыльца инсталляции. Старикам же, снятым Манским, тяжело в силу возраста не только спуститься из вагона, но и добраться до дому по нерасчищенной дороге. Вот и тянет старушку на санках прихожанин помоложе.

В ветеринарной клинике зрители узнают, что к собакам теперь люди лучше относятся, чем раньше. А также, ну-ну, что немецкая овчарка по сравнению с афганской — «аристократ». В нашей зоне, несмотря на трубу и бюджет, обогревают помещения в основном дровами. Мерзлую землю для могилы долбят топором и ломом. А гроб с мертвецом везут на морозе без крышки.

Между буднями и праздниками Манский ввинчивает не только эффектные ракурсы завода, но и посторонние сюжету — необходимые для общей тональности — планы. Пьяного дядьку, который вывалился на темную улицу из двери магазина, освещенного фонарем. Средь поля замерший черный дом с горящими глазницами окон. План давно растравленного обидой и равнодушием девичьего лица на собрании, посвященном 8 Марта.

Манский снимает в каком-то городке вывески, сожительствующие рядом, будто на двери у звонков в коммунальную квартиру. Уникальный образ, даже метафора слипшихся времен. Площадь Ленина соседствует с площадью Архангельской, улица Комсомольская — с улицей Дворянской. Здесь затеян митинг в честь годовщины Ильича. Кто-то у памятника в носу ковыряет, кто-то свои стишки читает. А рядом три кошки мирно греются на солнце, в то время как менты вяло пытаются коммунистов разогнать, а те боевито сопротивляются. Еще история про сталелитейный цех на старом заводе и крановщицу, которая дышит больше положенного (законом) срока «таблицей Менделеева», но не жалуется на власть, а сожалеет, что нету родителей, умерли. После жара доменных, если не ошибаюсь, печей режиссер освежает зрителей видом речки и захудалым паромом, который перевозит измочаленных в автобусе людей на другой берег, где вдруг взвивается пламя из нефтяной вышки.

Прежде чем показать выступление пьяненьких, фальшивящих, ругающих демократию с бюрократией музыкантов в местности, обозначенной указателем «таможенный маршрут», режиссер мельком, чуть заметно врежет план пахаря на лошаденке с плугом. Вот это да! Вот это образ не минувшего — нынешнего века. На границе России с Украиной.

Манский снимет, как «вечный огонь» ненадолго забрезжит, задрожит в День Победы и как рабочие его погасят, вытащив газовый баллон из дырки в земле. Пустые улицы городка обожгут взгляд зрителей, но тут же прошествуют музыканты и едва расслышится ритуальная речь местных администраторов, отодвинутых общим планом, перед горсткой ветеранов, скорбящих о развале СССР.

Зато эпизод с белорусским алкашом, которому чинят газовую плиту, Манский заостряет. Не смог пропустить ни слог этого забулдыги, вспоминающего «битву титанов» за спиртным во времена сухого закона, ни сравнение Лукашенко с Ким Ир Сеном. Сцены цыганского поселения преисполнены ярости, жалости и удушья, когда мальчишки, лишенные школы, бегут, как вечные странники/беспризорники, по ж/д шпалам.

Эпизоды в заскорузлой мастерской с поляком-кузнецом-выпивохой, рассказавшим, что, работая на тракторном заводе, не мог трактор купить, а папиросы получал по карточкам, Манский перекликает с молитвой польских женщин перед стеллой с распятием, установленной в чистеньком поле. В Чехии знакомит со служителем крематория дома и на работе, с музыкантами-струнниками (тут хоронят под живую музыку), органистом, не снявшим во время быстрой «халтуры» свой плащ, с почтенными визитерами покойника, с теткой-ритуальщицей. Снимает кулисы сцены с занавесом, куда гроб отъезжает, «преисподнюю», куда его спускают, одновременно репортажно и художественно. Сверху, сбоку. В скрещеньях (фрагментарно) рук, ног, спин цивилизованных европейцев, которых он аукает в «дистанционном монтаже» с бедняцкими в нашем отечестве проводами покойника, которого ожидает замерзшая земля.

Кода «Трубы» назначена на время кёльнского карнавала. Тут Манский параллелит портреты двух людей — иммигранта из бывшего СССР, уборщика в кафе, и немца-водителя. Первый разгребает мусор после загула костюмированных людей, среди которых камера приметит толстого «лагерника» с номером на полосатой робе. Поздним вечером наш человек поговорит по телефону с родными, расскажет, как весело в Кёльне, куда они обязательно приедут, столкнется с немцем, обменяет использованные баллоны на новые, с газом. Немец наконец отправится домой пострелять-поиграть. Но не снимет и перед компьютером маску безучастного свидетеля карнавала со своего холеного холодного лица. Сильный образ для финала художественного исследования о газовой каме... нет-нет, трубе.

ИГОРЬ СУКМАНОВ

Поверженный амур

«Интимные места»
Авторы сценария, режиссеры Наташа Меркулова, Алексей Чупов
Оператор Марат Таниэль
Художник Ася Давыдова
Композитор Алексей Зеленский
В ролях: Юрий Колокольников, Юлия Ауг, Олеся Судзиловская, Екатерина Щеглова, Тимур Бадалбейли, Никита Тарасов, Динара Янковская, Алексей Чупов, Павел Артемьев, Ксения Каталымова
Продюсерский центр Vita Aktiva при участии Lemon Films Studio, Focus Plus Sinema, Look-film
Россия
2013

Оставим в стороне долгие преамбулы. Интимные места на то и интимные, чтобы в проекции на большой экран производить сенсацию. Одним своим названием кино побуждает нас воображать и фантазировать, рисовать смелые картины, срывать последние табу. Мыслить запредельное в своей дерзновенности. Конечно, мы движемся навстречу этим заветным образам и темам, слегка жмуря глаза, испытывая легкое смущение и чувство страха, у которого двойственная природа. С одной стороны, мы можем обмануться в наших ожиданиях, с другой — столкнуться с какой-то новой правдой о запретном, способной нас ошарашить, травмировать и просветить. Опыт знакомства с произведениями такого рода делает нас уязвимыми и сверхчуткими. Ведь то, что демонстрирует нам экран, — это человечно, слишком человечно.

Поэтому вполне закономерно, что «Интимные места» вызвали на «Кинотавре» строго ту реакцию, которая от них требовалась. Одних фильм поверг в ужас, других объял волной восторга. Как говорится, кто на что учился.

Не стоит поддаваться обеим этим крайностям и возводить фильм на какой-то по-особому радикальный постамент в текущей истории российского кино. Присутствие ненормативной лексики и фронтальной телесности в нем немногим больше, чем в других отечественных проектах. Тем не менее именно акцент на персональных и частных аспектах жизни человека застит взоры и затуманивает разум. Фильм уже приманивает к себе моралистов всех мастей и опрометчиво подается как злостный нарушитель общепринятых нравственных норм. В свою очередь, и в стане идейных противников встречаются и такие, кто запальчиво трактует картину чуть ли не как революционный демарш в от-

ношении идеологического мракобесия, охватившего Россию. Но хочется всех-разить и тем, и этим. «Интимные места» никак не безнравственное и уж тем более не политическое кино. Это – фильм. Всего лишь фильм.

В запальчивости поборники нравственной чистоты за внешними формами упускают из поля зрения принципиальную морализаторскую ноту, которую авторы фильма тонко маскируют иронией и будуарной философией. В этом калейдоскопичном сюжете с разветвленной сетью параллельных историй и спальных комнат, среди многочисленных и равноценных на первых взгляд героев, олице-

творяющих средний класс вмиг обуржуазившейся российской столицы, особое положение занимают два персонажа — носители двух крайних идеологий. Полюс душителя либеральных свобод представляет матрона в футляре, глава общественного комитета по защите нравственности в исполнении Юлии Аут. Ее антипод — новорусский либертин, ни в чем себя не сковывающий художник, персонаж Юрия Колокольникова. Для обоих камень преткновения — культурные запреты. И там, где вольнодумцу хорошо, ханже чудится разврат и растление. Каждая из сторон, разумеется, реализует свои принципы по полной программе, демонстрируя ту разношерстную мораль, которая правит московским мегаполисом. Остальные персонажи фильма — это скорее и есть те средние звенья, которые мечутся между порядком и хаосом, запретом и вседозволенностью, и (в силу этого) оказываются дезориентированными и потерянными в меняющемся на глазах, раздираемом противоречиями пространстве.

Но вот что любопытно. Интимное место — источник идейной войны — наряду со своими физиологическими функциями выступает в картине шуточным орудием возмездия. Если угодно, божьим вмешательством, призванным разрядить и остудить распоясавшиеся неврозы. Казалось бы, мы вправе жаждать отмщения той, кто с невозмутимостью сфинкса «кромсает» Бертолуччи, подавляет в себе и других чувственные порывы, кто отказывает другим в праве жить, творить и любить в обход официального курса. А выходит все по-другому. И кара небесная настигает не женщину в футляре, а самого что ни есть прогрессивного художника, гедониста и певца абсолютных свобод. И сам акт его нелепой смерти настолько изобретателен и символичен, что безусловно наделяется непреложным моральным смыслом.

Причина такой развязки, разумеется, кроется не во внешнем. Не в том, как герои проявляют свою волю, не в самих их поступках и действиях, а в том, что скрывается за этой броней принципов, что сокрыто в интимной сфере души.

Всякое ницшеанство и макиавеллизм имеют свою природу, которая, как правило, есть полная противоположность сильному началу в человеке. Поэтому мы как зрители и совершаем тур в закрытые клозеты, ванные комнаты и семейные альковы и застаем персонажей наедине с собой, без масок и доспехов, чтобы узреть в них чистейший трепет человеческий.

Нравственные догматики в подобных случаях, как правило, ссылаются на обратное. Что, мол, дурное начало в людях находит себя в проявлениях природной сексуальности и культивация подобной раскованности на экране тлетворна и безобразна. Подобным образом господа святоши пытаются игнорировать двойственную сущность человека и требуют, чтобы искусство подчинялось прекраснодушным идеалам. По сути, занимаясь мифотворчеством. Авторы же «Интимных мест» выступают против идеализации человека, против лицемерия и фальши и именно поэтому обращаются к приватной сфере его маний и влечений, где он уязвим и неприкрыто естествен. Потому что, познав его слабости, невозможно отказать ему в уважении, терпимости и понимании. Что и находит свое подтверждение в случае с героиней Юлии Ауг: стоит нам проследовать за железобетонной чиновницей в ее спальню, как неприязнь сменяется насмешкой, ирония трансформируется в жалость, а сострадание в нежность. Если гэг с вибратором первоначально можно расценить как злорадную шутку — от либидо ни спрятаться, ни скрыться, — то дальнейшее погружение в невротическую раздвоенность персонажа расцвечивает ситуацию драматическими обертонами и вызывает у нас уже иную реакцию. Мы начинаем симпатизировать этой железной начальственной особе и готовы едва ли не рукоплескать ее отчаянному решению в финале «слиться в экстазе» со своим персональным водителем. В этой эротической сцене присутствуют лукавство и деликатность. Неуклюжие жесты обретают грацию, скованные неподвижностью нагие тела — живописную целомудренность наивного искусства. Фронтальный план двух голых оробевших людей — женщины

«Интимные места»

и мужчины — отсылает к классическим образам грехопадения и демонстрирует не слабость плоти, а слабость духа, капитуляцию перед Эросом. Так что если наш «испорченный» ум и способно здесь что-то «смутить», так это трогательность заявленного момента.

Словом, мы не так дурны и порочны, утверждают авторы «Интимных мест», наблюдая за тем, как реализация неприличных желаний обнажает тоску и смятение у благополучных и сытых героев. Режиссеры-дебютанты обратились к довольно распространенному в мире сюжету, который все еще выглядит экзотично в контексте отечественных традиций. Не стану утверждать, что сексуальная жизнь россиян такое уж непаханое поле для русского кино. У нас уже есть свой «Краткий курс счастливой жизни» Валерии Гай Германики и даже свои вариации на тему «Последнего танго в Париже» в таких разных картинах, как «Зависть богов» и «Рассказы». Новизна же «Интимных мест» состоит в том, что приватная жизнь российских буржуа здесь осмыслена с позиции психоанализа, запрещенного в сталинское время и сохраняющего поныне печать отчуждения в глазах русского человека. Очевидно, что Меркулова и Чупов вдохновлялись заокеанскими фильмами Тодда Солондза и Джона Кэмерона Митчелла, весьма откровенными в обрисовке психических расстройств и эротических переживаний у представителей среднего класса. Но даже если «Интимные места» по степени дерзости и радикализма уступают своим американским собратьям, стоит оценить их смелость, а также легкость, с какой этот специфический контент прижился у нас.

Наконец-то появился достойный фильм о среднем российском классе, который преодолел высокомерную претенциозность буржуазного киноглянца, не впал в эстетизацию хайтека, фэншуй и восточных палочек для еды. Наконец-то это «модное» пространство стало полноценной частью сюжета и перестало переполнять собой кадр. Наконец-то в этих пижонах, не помнящих родства, вчерашних комсомольцах и обитателях хрущевок и брежневок, потух нарциссизм и пробудились неврозы. Наконец-то они стали похожи на людей, которые перестали играть на камеру и допустили нас в свой внутренний хаотичный мир. Конечно, еще отдает легкой сенсационностью концентрат их невинных перверсий и влечений — свободные браки, ménage à trois, гомосексуальная привязанность, эксгибиционизм, — поданный в формате фильма «часа с небольшим». Но чем больше «озабоченных» героев представляет нам экран, тем более понятной становится причина их фрустраций. Смятение душ выдает чувственную тоску по «глубинному переживанию», по способности любить или, как говорил Эрих Фромм, по способности «переживать себя из самой глубины своего существования».

Однако в случае «Интимных мест» ситуация имеет свою уникальную специфику. Ее комизм и драматизм заключаются в том, что в стремительно меняющемся мире новый российский невротик зависает меж двух традиций — традицией запретов и традицией абсолютных свобод. С одной стороны, он уже не в состоянии врать самому себе, скрывать в себе то, что заложено природой. Но он и не осмеливается следовать принципу «быть самим собой и делать все, что хочешь». Не случайно, что единственный герой, который руководствуется этим постулатом, модный фотохудожник «без тормозов», в конечном итоге сам становится мишенью провидения и принимает глубоко символическую смерть от причинного места. Тем самым авторы, люди молодые и современные, ироничные и ранимые, остаются неисправимыми лириками-идеалистами.

Как ни странно это прозвучит, но идейно, пафосно, даже интонационно фильм оказался близок советской традиции воздушных зарисовок и эссе на тему любви. У Меркуловой и Чупова получается кино на ту же тему, что и у Михаила Калика в фильме «Любить». Пусть и с разницей в многие годы, уже в другой стране, среди поверженных амуров и отчужденных браков, но все так же живет в подсознании иллюзия чистого чувства, которое разрушает цинизм и укрепляет веру в человека. Изящно, трепетно, искренно. Поэтично.

ЛАРИСА МАЛЮКОВА

Любить человека

«Жажда»
По одноименной повести Андрея Геласимова
Автор сценария Андрей Геласимов
Режиссер Дмитрий Тюрин
Оператор Марк Зисельсон
Художник Владимир Светозаров
В ролях: Михаил Грубов, Сергей Лавыгин, Роман Курцын, Анна Банщикова, Алексей Гуськов, Галина Бокашевская, Елена Морозова, Светлана Смирнова-Марцинкевич, Олег Куликович, Игорь Лях и другие
ЗАО «Всемирные Русские Студии»
Россия
2013

На кинотавровской пресс-конференции фильма «Жажда» обладатель премии «Национальный бестселлер» Андрей Геласимов рассказал, что более всего в современном кинематографе его раздражают «штампы социальной драмы». И в качестве примеров клишированных схем и стереотипов привел «Елену» Звягинцева. «Есть неблагополучная семья, показано, что отец не работает, сидит и играет на приставке. Возникает ряд социальных штампов: если взрослый мужик сидит без работы, играет на приставке, то он типа м**к. И я должен не любить этого человека».

Фильм дебютанта Дмитрия Тюрина и сценариста Геласимова, собственноручно превратившего свою повесть в кинотекст, напитан интенцией надежды, гармонизации не слишком гармоничной жизни. Но кажется, что по мере превращения сложносочиненного, драматического, многокрасочного литературного произведения в «просветленный» надеждой сценарий оно теряло объем, уплощалось. Может, авторы и стремились избежать сетей пасмурного кино нулевых, но угодили в другие стереотипы жанрового кино.

Герой книги и фильма Костя — несостоявшийся художник, вернувшийся инвалидом из Чечни. Юноша перед выходом на улицу вынужден натягивать на лицо капюшон — половина лица и тела сожжены после того, как их бэтээр из «шмеля» долбанули. Теперь он чужой на нашем диковатом «празднике мира». Точнее, они — взаимно чужие. «Мир» боится пацанов, долбанутых и изуродованных войной. Покалеченные войной с трудом и опаской вживаются в непонятный «мир». Вместе с друзьями-танкистами Костя ищет пропавшего соратника. По Геласимову, наше общество — место, где нет прямых врагов, но человеческие связи еще более хрупки, чем на войне. Личный выбор составляет месседж фильма

«Жажда»

Человека выпускают в чужую невесомость. Пока он воевал, мир как-то обжился, в новых контурах искаженной реальности ему нет места. Старая, но правдивая история. Вроде бы нащупав конфликтное уравнение времени, авторы тем не менее переводят его в координаты простенького сентиментального сюжета.

Как и Маканина, Геласимова интересует феномен войны, просочившейся внутрь человека. Центр силы повести — герой. Кажется, он еще не окончательно вернулся. Все еще возвращается с войны. Хлещущий водку, пытающийся заглушить безумие ада, пылающего внутри, разбирающийся сам с собою. На войне его — полутруп — вытащили из бэтээра последним. Почему вытащили? Почему последним, и оттого он должен жить монстром?

В фильме нет однозначных персонажей, за исключением завуча-стервы. Но все литературные герои под лучами софитов словно светлеют. Здесь исключительно хорошие или очень хорошие люди. Ну немного запутавшиеся, как отец-предатель, из-за которого Костя и отправился воевать в Чечню. Или товарищ, заныкавший деньги друга. Но все герои, безусловно, вызывают сочувствие. И Костя, и его забулдыжные друзья-симпатяги, и милая одинокая соседка Оля, и ее маленький сын, и всё «понимающая сердцем» новая жена отца...

Опасаясь социальных штампов, авторы невольно попадают в сеть жанровых клише.

По сути, «Жажда» — крепко сбитое телевизионное кино. (Фильм снят на Russian World Studios, где давно налажен конвейер телемувиков.) Напрягая, так сказать, пружину сюжета, авторы усиливают некоторые мотивы: семейное предательство, сложные отношения в новой семье отца, флирт с новой женой отца, завязывающаяся романтическая связь между Костей и симпатичной соседкой Олей и т.д. В книге все эти связи существуют в пунктире. Они зыбкие, неопределенные и непредсказуемые, как жизнь героя.

В тексте не было крена в мелодраматичность. В фильме суховатая геласимовская проза для пущей зрительской притягательности сдобрена сиропом мелодраматизма. Ремарковские интонации в пацанской киноповести растворены, размалеваны щедрой сентиментальностью. Соседский ребенок, который в повести от обезображенного героя убегал в спальню и привыкал к нему с трудом, в фильме не может заснуть без Костиной «сказки». Эти «сказочные» вечера становятся необходимыми и самому герою. И маме малыша Костя определенно нравится. Даже не понятно, чего парень так мается — сломали бы стенку, жили бы одной семьей. Да и «горькая» — верное обезболивание неутихающего ожога войны, — которую в книге пьют как лошади, которая громоздится в холодильнике и на полу, в филь-

ме деликатно минимизирована. Еще одна важная тема смикширована. Тема денег, поссоривших главных Костиных друзей Пашку и Генку. Еще вчера они были готовы положить друг за друга головы... на войне. А тут убить готовы друг друга из-за бабла... в так называемом мире.

Современное российское кино мучается поиском героя. Для Геласимова — человека со стороны — подобной проблемы не существует. Он, без сомнения, предъявляет экрану достаточно убедительного современного героя. Дважды преданного. Семьей и страной. Обезображенного. Пытающегося нарастить «новую кожу». Страдающего от неутоленной «жажды», то есть страстного желания гармонии. Задающего себе вопрос: зачем судьба подарила ему шанс выжить? Чтобы научиться ценить жизнь?

Безусловно, Костя — заложник войны, наследник «потерянного поколения», как и современники Гертруды Стайн, страдающий от надлома и одиночества, пытающийся преодолеть отчуждение. При этом инвалид Костя — плоть от плоти нашего двуликого инвалидного времени, где война и мир, правда и ложь — оборотные стороны одной медали.

В фильме его лицо буквально расположинено. С одной стороны, симпатичный молодой человек, с другой — сплошной шрам. Словно сам Костя сошел с одного из офортов Гойи. Не случайно на протяжении всей жизни он делает собственные парафразы «Капричос», сначала интуитивно, а затем вполне осмысленно. Он сам двуликий Янус, видящий мир исключительно в черно-белом свете. Да и картинки упрямо рисует черно-белыми.

Картинки Кости, практически не «прозвучавшие» в фильме, занимают в книге важнейшее место. В своих картинках книжный Костя «приживлял» мир к войне. Одному из своих друзей дорисовывал ноги, другому — жену, третьему — убитых друзей. Четвертому — здорового ребенка. Рисовал своим пацанам то, чего у них нет. И, возможно, чего никогда не будет. Нарисовал убитого лейтенанта, с которым две недели общался в Чечне... но с женой и детьми. Как будто тот повзрослел и остепенился. Как будто не превратился в «груз 200». Друзья приносят ему цветные карандаши. А он — уходит от цвета.

Когда-то Герман сказал: война не бывает цветной, только черно-белой.

У войны нет красок. Нет и хэппи-энда. Поэтому утешительный финал цветного фильма про любовь к жизни выглядит отчасти натужно, отчасти наивно — в духе фильмов «Любить человека» Герасимова или «Неоконченной повести» Эрмлера.

Троица, ищущая друга, напоминает товарищей — выживших и павших из «Живого», они же — внуки ветеранов из «Белорусского вокзала». Для авторов этого несколько архаичного фильма их кинематографическая родословная чрезвычайно важна. Но в отличие от крепко сбитого, как гладкий снежок, фильма «Жажда», повесть Геласимова дышала своим воздухом, в ней были какие-то вроде бы лишние эпизоды, дающие ощущение жизни.

Например, подслушанный Костей разговор в снежном Подольске. Идут за ним мама с малышом. Мама настойчиво просит ребенка сказать слово «пакет». «Капет», — упрямо твердит крошка сын. Никак не соглашается говорить по указке. Сам сочиняет свои слова. Наверное, совсем не смотрит телевизор...

ЕЛЕНА СТИШОВА

Клаустрофобия

Город-призрак, где жены уже не дождутся своих мужей, стиснутое холмами пространство, затерянное на малообитаемых северах, — сирые, депрессивные локусы порождают приступы клаустрофобии, желание бежать отсюда — и немедленно — если не в Новую Зеландию, о чем мечтает дочка подводника, то абы куда, только бы навсегда забыть про полярную ночь. Героиня фильма Лена, молодая жена капитан-лейтенанта, то и дело садится за руль своей малолитражки и бесцельно колесит по еще не оттаявшим дорогам. Так она спасается. От одиночества. От неотвратимости дня, когда о гибели лодки, о чем все знают, но суеверно молчат, будет объявлено официально.

Визуальные образы опустевшего гарнизона, где остались только семьи подводников, ушедших в автономное плавание, весь же контингент переехал вслед за дислоцированной плавбазой, буквально рвут душу тоской и безнадегой. Зияющие провалами выбитых окон необитаемые дома, «артефакты» местного домостроительного комбината, монотонной угрюмой линией обрамляют урбанистический пейзаж поселка городского типа. До боли знакомы типовые «флетухи». Тотальной нищете евроремонт нипочем, он сам собой отвалится, как фотообои, которыми Лена пыталась прикрыть убожество квартирки.

Так выглядит пустыня реального в ее идентичном, постсоветском варианте. Режиссер Юсуп Разыков решительно не хочет ослабить невротическое напряжение. Арт-утешение отвергается категорически. Фильм на ощупь шершав, как бетонная плита — основа советского домостроительства. Пружина ожидания близящейся беды закручивается до упора. Тихая паника тихой сапой хватает за горло.

«Стыд»
Автор сценария Екатерина Мавроматис
при участии Юсупа Разыкова
Режиссер Юсуп Разыков
Оператор Юрий Михайлишин
Композитор Алексей Артишевский
В ролях Мария Семенова, Виктория Артеменко, Хельга Филиппова, Лариса Маршалова, Елена Коробейникова и другие
Кинокомпания «Культурные инициативы»
Россия
2013

Аффект, в котором живут и все еще пытаются верить, что пронесет, вдовы и сироты, символически воспроизводит последние часы экипажа затонувшей подлодки. О которых, впрочем, мы достоверно ничего не знаем и тринадцать лет спустя после трагедии. Вранье, что нам впаривали СМИ (начальство знало, что погибли все в момент торпедной атаки), было изуверским цинизмом пиар-технологов, воспитанных на том, что хвост собаке надо отрубать по частям.

«Стыд»

В фильме, впрочем, ни разу не прозвучит ни слово «Курск» — имя погибшей в августе 2000-го субмарины, ни название порта – Видяево, где жили семьи моряков. Реалии того кошмара еще помнятся, и волей-неволей память встраивает в экранный сюжет незабытые подробности. Конечно же, про периодический стук на субмарине — его фиксировал эхолот, а нам предлагалось понимать эти звуки как верный знак, что люди, погребенные на морском дне, живы и есть шанс на спасение. Не забыть и про новобрачную петербурженку Ольгу Колесникову, ставшую в те дни знаменитой фигуранткой мифа о романтической любви, о нетленных чувствах.

Негативной выворотной той душераздирающей лав-стори, использованной как мощный отвлекающий маневр, читается в фильме параллельный любовный сюжет. Героиня – тоже петербурженка по имени Лена, тоже новобрачная, впервые проводившая мужа в автономку, — в окружении бывалых жен-морячек понимает: не любит она своего капитан-лейтенанта и жизнь гарнизонной Пенелопы не для нее. Напрасен ежедневный ритуал подношения розы, вмененный в священную обязанность матросу-срочнику и проплаченный, надо думать, заранее. Напоминание о муже, который — она знает — может и не вернуться, не мешает несентиментальной Лене переспать с капитаном рыболовецкого сейнера, пришвартовавшегося в бухте. Наутро в гарнизоне известно о Ленином грехопадении — тут все на виду. В нее не бросят камень, не напишут гадость на двери. Впрочем, свое она получит. И сукой обзовут, и питерской подстилкой. Не ко двору она здесь. Не так себя ведет, как принято. Однако спонтанный поступок героини никак не повлияет на развитие сюжета, последовательно не заточенного

на причинно-следственные связи. Нарратив картины сложен из эпизодов-синкопов, акценты не развиваются в тему.

Авторы фильма максимально дистанцируются от конкретных перипетий катастрофы, опасаясь разменять на зрительские манки темную, как свинец Баренцева моря, глубину экзистенциальной драмы, разверзшейся в те роковые дни, обнажив истинное состояние России, истощение ее морального ресурса.

Здесь, на мой взгляд, завязь поэтики фильма, поэтики концептуального постсоцарта, порывающей с традиционалистскими конвенциями. «Стыд» использует стопроцентно хитовый сюжет, впору блокбастеру, но последовательно обманывает зрительские ожидания. Автор декларирует свою концепцию открыто полемично уже в названии картины: оно само по себе дает повод для толкований. Стыд как этическая категория (вычеркнутая из нашей жизни) возвращает к «Солярису», где в реплику главного героя Криса Тарковский вкладывает нравственную максиму: «Стыд – вот что спасет мир!»

Стыд, совесть... В обыденном языке смысловой посыл фильма конвертируется в знакомое и даже заболтанное: ни стыда, ни совести.

Ближние адресаты этого месседжа — военно-морские начальники высшего ранга – на экране не появятся. Трагическую весть доставит гонец в погонах морского офицера с тремя звездами. Но и он не уполномочен сказать что-то определенное. Солидный человек в летах вынужден врать, обнадеживать, ссылаться на пресловутый перестук. Выполнив тяжкую миссию, на обратном пути офицер тормознет на спуске, оттуда еще видно море, и жадно хлебнет водки прямо из горла́. За упокой душ погибшего экипажа.

Он не знает, что его видит Лена из своего автомобиля. Последняя надежда, если она и была, рушится. Штабист не врет наедине с собой. Молодой вдове, прожившей с мужем всего-то месяц, только и остается, что вернуться домой в Питер. Она начинает собираться немедля.

Соседка Валентина Ивановна, она же председатель женсовета, дама авторитарная и авторитетная, напивается по-черному и учиняет разгром на собственной кухне. Лене приходится заглушать фонтан воды, бьющий из сорванного крана, и приводить в чувство ту, которая еще вчера командирским тоном требовала прекратить панику и била по щекам сорвавшуюся в истерику подругу.

Другая соседка, женственная, нежная, хрупкая, поступит радикально. Она поднимет ночью детей, пообещает встречу с папой, а наутро всех троих найдут в салоне машины мертвыми.

На мой вкус, в фильме с большим перебором продавлена идея абсолютной зависимости жен-морячек от своих мужей. Ни одна из них, кроме Лены, даже не предполагает, что их вдовья жизнь еще продлится и даже может состояться. Нет, они погибают вместе с мужьями. Кто-то символически, кто-то в прямом смысле слова. Понятно, что эта идея вписывается в режиссерскую концепцию, в которой прочитывается обертон преступной безответственности и бессовестности властей. И все же в рамках минималистского фильма, где каждая реплика, каждый план на счету, мотив добровольной редукции женщин звучит как осознанный выбор. На этом фоне независимость Лены, ее последовательное равнодушие к принятому здесь групповому активизму шокируют и раздражают. Однако своевольная и эгоистичная Лена оказывается совсем не ординарной женщиной. Она как может искупает свою вину перед погибшим мужем. За то, что не любила. Она забирает с собой в Питер Ирину, бывшую подругу мужа. Ирину держат в местной дурке, глушат тяжелыми психотропными препаратами как дессидентку в законе. А диссидентство Ирины в том, что у нее фобия – страх темноты, осложненный пироманией. Елена случайно узнает про Ирину, ищет ее, находит, выкупает из больнички... Она готова ее спасать. Ибо спасая, мы спасаемся сами.

P.S. Логика разбора поэтики «Стыда» непредумышленно вывела меня на христианские моральные заповеди. В фильме нет и в помине конфессионального дискурса. И я его туда не вписываю. Но есть такой закон: экран отдает то, что принимает.

КАТЕРИНА ТАРХАНОВА

И все концы в воду

«Отдать концы»
Автор сценария Александра Головина
Режиссер Таисия Игуменцева
Оператор Александр Тананов
Художник Эльдар Кархалев
В ролях: Сергей Аброскин, Максим Виторган, Ирина Денисова, Анна Рудь, Ёла Санько, Юрис Лаўциньш, Алина Сергеева, Дмитрий Куличков
ТПО «Рок»
Россия
2013

В официальной аннотации фильма «Отдать концы» среди прочего упомянуто, будто «по радио сообщают, что к Земле на огромной скорости приближается комета». При просмотре обнаруживается, что не по радио, а по ТВ, не «сообщают», а лично президент «зачитывает обращение» и не комета, а магнитное облако, возникшее после солнечного коронарного выброса. Аннотация уверяет, что в деревеньке, о которой пойдет речь, «каждую корову окликнут поименно». За все 90 минут на экране появляется только одна телка Конфета, хотя играет она достойнее многих актеров. Невольно возникает вопрос: как писать об увиденном со стороны, если сами производители пишут о нем как попало?

Может быть, стоит дать волю воображению? Может быть, фильм является политической провокацией? Когда обращение президента — целенаправленный акт по уничтожению 90 процентов жителей планеты (или хотя бы страны) их же собственными руками, так как больше эти проценты все равно девать некуда? Мол, послушают люди власть, как Гаммельнского крысолова, поверят ей на слово и за пять минут до катастрофы сами себе могилы вырoют, сами в гробы лягут и сами себя похоронят? И тогда фильм о том, что наши люди не лыком шиты, а с молоком матери впитали, что «в России суровость законов умеряется их неисполнением», и вместо похорон устроили праздник непослушания, обеспечив «в деревне Гадюкино дожди», чем сразу изобличили преступную ложь про «конец света», а затем (раз уж «дождь идет, а мы — не взирая») урожай погиб на корню, страна обанкротилась и лживый президент по приговору «тройки» (Ваня, Миша и Васильич, так как Семен надежд не оправдал) отправился

в созвездие Коровы, где у нас национальная воздушная тюрьма? Будет ли такая аннотация менее достоверной, чем официальная?

Или такая: фильм снят собственными силами поселян деревни Гадюкино по идее местной завклубом Андревны, просветившей их в киноискусстве на примерах «Молчания Лорны», а также «Калигулы», «Титаника», «Сияния», чьи афиши развешены в клубе, и (по словам Андревны) призван продемонстрировать «очень точный психологический рисунок отношений»? Так ведь было когда-то в «Культпоходе в театр» — приехал в деревню молодой драматург, пожил среди людей,

набрался ума, пьесу написал, а в финале люди смотрят в городском театре спектакль про самих себя? Почему нет? Любительской съемкой с экрана, во всяком случае, попахивает заметно.

«Отдать концы»

Увы, воображение в данном случае поможет лишь слепоглухонемому бомжу, зашедшему в кинотеатр по примеру героя Чарли Чаплина просто поспать в тепле и не ведающему о том, что фильм «Отдать концы» ездил в Канн вместе со своим уже заслуженным автором Таисией Игуменцевой, за прошлогодний короткий метр «Дорога на» получившей там приз. В текущем году на каннской пресс-конференции автор заявила, что ее «творчество существует для того, чтобы разрушать стереотипы». С этого места приходится унять буйство фантазии и начать смотреть то, что, собственно, нам показывают.

«Конец света» на экране существует лишь в телевизоре и лишь для редких попыток остроумия с общеизвестной музыкой из «Лебединого озера» и неизбежным предапокалиптическим «конкурсом на самую лучшую песню всех времен и народов». Но в юморе главное — скорость и неожиданность, а любой, хоть раз в жизни смотревший наш телевизор, подобных стереотипных острот может выдать шестьдесят штук в минуту, в отличие от фильма. Все остальное там примерно из драмы в пяти действиях с прологом и эпилогом «О чем пели соловьи», которую в шутке Чехова «Драма» автор Мурашкина читала известному литератору, после чего «суд присяжных оправдал его». То есть даже не примерно, а начиная со списка персонажей, где у Мурашкиной присутствуют «сестра помещика Шапчерыгина, Конкордия Ивановна, 65 лет, со следами былой красоты, манеры аристократические, пьет водку», «судья Кучкин, мошенник, но в общем человек порядочный», а также «поселяне и поселянки».

У Игуменцевой в деревню на грузовике, стоящем на плоту, въезжает Миша, шофер, толстомордый, женатый, с репутацией мошенника, но в общем тоже порядочный. Натыкается на поселянина Васильича – пенсионера из бывших егерей, бобыля с ружьем, любителя КРС (крупный рогатый скот). Тем временем сельский электрик и киномеханик Иван, поэт, изобретатель и рационализатор (по образцу Валентина, «40 лет, студент, благороден»), мастерит из самовара

электросамогонный аппарат. За ним последовательно на авансцену выходят баб-Зина («со следами... пьет водку»), завклубом Андревна («35 лет, чистая девушка, и это заставляет ее глубоко страдать»), Оля и Семен Ручкины и их дети Петя и Слава («сцена представляет сельскую улицу, налево школа, направо больница, на ступенях сидят поселяне и поселянки, поют») и, наконец, Настя, воздушное создание («на ней узкий шелковый лиф»), любимая бездетная жена Миши, не

«Отдать концы»

любящая его. Экспозиция «драмы» длится значительно дольше, чем Раневская (Мурашкина) читала ее Тенину (литератору), но факт тот, что она — именно представление персонажей в списочном порядке.

После такого списка любой катаклизм — что в городе, что в мире — значит только одно: выпить и выяснить, «кто с кем спит». Подробности обеспечит соседка-сплетница (баб-Зина), степень риска – ружье Василича (которое в результате выстрелит в воздух), «томление духа» — красивенький аттракцион с попыткой Ивана взлететь на крыльях от электричества (почти начало «2001: Космической одиссеи», с музыкой). Но все равно главное – «кто с кем спит». Выяснение между Настей и Семеном, а также Иваном и Андревной до и после застолья («Видно, как в глубине сцены поселяне сносят свои пожитки в кабак») исчерпывается теми кадрами из «Драмы», где Раневская рыдала басом, приговаривая: «Это личный биографический момент». А именно (если в Анну и Валентина сложить сразу всех шестерых с брошенными мужем и соответственно женой): «Анна бледна и прекрасна: Феклуша, подай мне валериановых капель. Я не спала всю ночь, я думала о Валентине», «Скажите, вы любили когда-нибудь?» — «Не будем трогать старых, еще не заживших ран...» — «Молчите!» (*входит Сильвестр*)», «Анна (*в сторону*): «Как он побледнел!.. Валентин, мы должны объясниться! Где же обещанное вами счастье?», «Валентин: Я не умею рационально мыслить, я не знаю цели в жизни, сомнения и неуверенность в собственных силах лишили меня душевного покоя. Где, в чем мое кредо? А между тем надо бороться, отстаивать идеалы, смотреть прямо в светлое будущее. Эти заботы тяжким бременем ложатся на мои надломленные плечи», «Анна смотрит на Валентина с любовью. Анна побледнела, Валентин побледнел», «Анна: «Я люблю его, я люблю его больше жизни».

Тут не то что известный литератор, тут любая корова взбесится и внятно промычит: «Если эта мука продлится еще десять минут, то я крикну: «Караул!» Но Таисия Игуменцева пошла даже дальше мадам Мурашкиной. После апокалипсиса она устроила потоп, который как нельзя более привычен деревне в пойме реки. А все почему? А потому что даже в мурашкинские времена были революционэры, их арестовывали «барон Шпутцель и становой с понятыми», сегодня так решительно нельзя. Сегодня, когда в жизни требуют рожать до двадцати трех,

штрафуют за сожительство без штампа и предлагают запретить аборты, никакого проката не получишь и никакие телеправа не продашь, если во время привычного потопа все не вернется на круги своя – в дом и семью, к нетленным ценностям домостроя. И все, конечно, возвращаются, и папа с мамой в финале спокойно рассказывают деткам сказку о созвездии Коровы, где семьи самые крепкие. Анна и Валентин наконец воссоединились.

«Отдать концы»

Фильм «Драма» с Раневской и Тениным полвека назад длился семнадцать минут, и там еще были реакции Тенина. Девяносто минут Игуменцевой никаких резонирующих фокус-групп даже не предполагают. Они просто длятся, и все это следует принимать за чистую монету. Каждый кадр, которому явственно не хватает кулис и оркестровой ямы и который растянут ровно в два раза дольше отсутствующего в нем смысла. Каждую редкую попытку пошутить – но со скоростью той черепахи из детского анекдота, которая через два часа после ухода заявила честной компании: «А будете ругаться, вообще за водкой не пойду». Каждую реплику или фальшивый смех, повисающие в кадре, как в вакууме, но вовсе не из-за актеров, а из-за кадра, который ничем, кроме номеров на страницах сценария, не связан с последующим и предыдущим.

Полное отсутствие драйва – разве это то, что можно считать «разрушением стереотипов»? За последние двадцать лет оно, кажется, стало самым надежным стереотипом так называемого «молодого отечественного кино». И вряд ли стоит одну Таисию Игуменцеву винить в сильной переоценке своего творчества. Их сотни – подобных работ и подобных молодых авторов, и все в какой-то момент подавали надежды, а некоторые до сих пор уверены, что делают прекрасную режиссерскую карьеру. Начинают учить других. Однако как раз когда на экране «ничего личного, только бизнес», то это плохой бизнес, бесперспективный. Только телеправа по блату, низкий рейтинг на канале и расчет лишь на возрастающее мракобесие властей. Так уже было когда-то — «самый молодой народный артист СССР и лауреат Сталинской премии за фильм «Тарас Шевченко», дебют «Украденное счастье» (1952), другой дебют – «Судьба Марины» (1953)... Но в ту пору на страну был один-единственный кинокритик.

В последние двадцать лет именно кинокритики, знающие фестивальную конъюнктуру, плетущие интриги с отборщиками, «дружащие» с прокатчиками, пиарящие за зарплату, возвели в ранг искусства огромное количество подделок и породили ряд абсолютно дутых имен. Внутри страны работает «телефонное право», за ее рубежами – принцип «там все равно не поймут». Но в итоге концы отдаст вовсе не зритель. Вменяемый зритель давно посмотрел «Меланхолию», и достаточно. Концы отдает «молодое отечественное кино».

24 OPEN RUSSIAN FILM FESTIVAL
KINOTAVR
SOCHI
2-9 JUNE

24 ОТКРЫТЫЙ РОССИЙСКИЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ
КИНОТАВР
СОЧИ
2-9 ИЮНЯ

ЛЕОНИД ДЕСЯТНИКОВ:

«Обещаний прорыва не было»

«КИНОТАВР. КОРОТКИЙ МЕТР»

БЕСЕДУ ВЕДУТ ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ И НИНА ЗАРХИ

Нина Зархи. Вы, Лёня, первый раз в жюри...
Леонид Десятников. «Кинотавра». Вообще-то я сидел в жюри...
Н.Зархи. Композиторских конкурсов...
Л.Десятников. И фортепианных. Однажды был председателем жюри на «Золотой маске», в музыкальной ее части.
Н.Зархи. Наверное, что-то в этом есть — вроде бы с мороза вошел и смотришь с любопытством, что люди делают в искусстве, с которым ты не слишком хорошо знаком. Какое возникает ощущение, что дает эта дистанция, алиби непрофессионала? Свобода от сугубо профессиональных шор? Живое, чувственное восприятие... Когда не думаешь, что вот здесь не та крупность, а здесь надо было в монтаже чуть подрезать.
Л.Десятников. Ниночка, вы уже сами ответили на свой вопрос. Но я не просто с мороза, я с лютого мороза, потому что вообще много лет не смотрю — за редчайшими исключениями — отечественное кино. Я — так называемый простой зритель. И из всех членов жюри у меня, наверное, был взгляд самый незамыленный.

Все вокруг говорили, что в этом году конкурс слабый. Я все же был настроен оптимистически, потому что две-три превосходные картины из двадцати одной — отличный результат
Даниил Дондурей. Прямо формулировка «превосходные»?
Л.Десятников. Ну нет, превосходные — это не то. Скажем так — достойные.
Н.Зархи. Достойные наград?
Л.Десятников. Достойные наград, да, профессиональные, занимательные. Вот когда сидишь в композиторском жюри... Видите ли, в нашем цехе вопрос профессионализма стоит гораздо более остро. Возможно, я так думаю, потому что в музыке считаю себя профессионалом.

И еще: фильмы, показанные в нынешней программе, очень четко делятся на реально хорошие и отчетливо провальные. Поэтому не было никаких бурных дискуссий в работе жюри. Примерно все были настроены на одну волну и судили по гамбургскому, так сказать, счету, хотя это тоже плавающая величина.
Д.Дондурей. Мифологическая оценочная постройка – гамбургский счет.
Н.Зархи. А как вам кажется, сам формат короткого метра в каком-то смысле облегчает авторскую задачу — диктует жесткость рассказа, задает темпоритм, исключает болтливость, излишества?
Л. Десятников. В конкурсе было некоторое количество тягучих тридцатиминутных картин, когда уже на второй минуте все понятно и становится безмерно тяжело смотреть. Впрочем, этот казус восприятия зависит не от продолжительности фильма, были и семиминутные ленты ужасающие.

С другой стороны, универсальная черта нынешнего восприятия временных и синтетических искусств — невозможность сосредоточиться на крупной форме. Среди кинозрителей — я тоже к ним отношусь — преобладают люди, которые много времени проводят в Интернете, смотрят и слушают YouTube; там, в Сети, все нацелено на скорость, стремительность, быстрое прямое высказывание.

Еще несколько лет назад ролики YouTube были ограничены десятиминутным форматом; если вы хотите послушать симфонию, вам нужно смотреть несколько роликов. Это как эволюция винила: сперва одна сторона пластинки вмещала лишь арию или песенку, потом появились долгоиграющие пластинки и т.д. Но массовое восприятие тяготеет, как известно, к старому доброму граммофонному формату — условно говоря, к песенке или клипу.

Д.Дондурей. Вы считаете, что уже и психофизика зрителя поменялась?

Н.Зархи. Перенастроилась.

Л.Десятников. Она не перенастроилась, просто победила психофизика массового зрителя-слушателя.

Н.Зархи. На большое высказывание сейчас даже в большом кино редко замахиваются — по тем или иным причинам. Короткий метр в этом смысле своеобразное алиби. Дает содержательную фору. Потому что автору кажется, что за восемь минут он не должен отправить послание человечеству. Главная задача — сделать так, чтобы зритель ни на одну минуту не отвлекся, не заскучал, не переключился на попкорн.

Л.Десятников. Я с вами во всем согласен, кроме того, что в ваших словах скользит некий оттенок осуждения этой ситуации. А я ее абсолютно принимаю. Я готов себя отождествить с этим человеком с попкорном. (Хоть я и не люблю попкорн.)

Вы считаете, что короткий метраж — это алиби. Я не согласен — это просто данность. Невозможно ее как-то оценивать, осуждать или приветствовать.

Н.Зархи. Да я вас просто провоцирую...

Д.Дондурей. Люди должны уже воспринимать фильм на двадцать-тридцать минут, как латиноамериканское «мыло»? Потому что правильно — десять, восемь минут. И это будет адекватно...

Н.Зархи. ...ритму сегодняшней жизни.

Л.Десятников. Ну зачем так высчитывать по минутам?

Д.Дондурей. Нет-нет, это важный сюжет для нас.

Л.Десятников. Мне кажется, восемь минут или два с половиной часа — не важно...

Д.Дондурей. Но важно, что возник другой по содержанию и психофизическим основам тип смотрения. Какой-то другой тип художественной коммуникации с произведением. И поэтому одно дело — ты в YouTube или в других местах, всюду смотришь небольшие вещи и на «Кинотавр» приезжаешь — на короткий метр — смотреть студенческие и дебютные работы. А с другой стороны, в Канне «Золотую пальму» получает фильм длиной три часа.

Л.Десятников. Вы имеете в виду «Туринскую лошадь»?

Д.Дондурей. Нет, я имею в виду «Жизнь Адель» Абделатифа Кешиша.

Л.Десятников. Я полагаю — тут я позволю себе высказаться как музыкант...

Д.Дондурей. Да, вот это важно.

Л.Десятников. ...это не вопрос продолжительности, а вопрос правильного ритма.

Н.Зархи. Ритма, безусловно.

Д.Дондурей. Но что такое применительно к визуальному искусству, на ваш взгляд, правильный ритм?

Л.Десятников. А это не только визуальное искусство. Для меня как для зрителя оно аудиально.

Д.Дондурей. Аудиально?

Л.Десятников. Странно, да? Мое восприятие не зависит от дробного монтажа или, наоборот, продолжительных планов, которые идут без перебивок.

Д.Дондурей. Вы смотрите ушами?

Л.Десятников. Может быть. В большей степени, чем другие. Я считаю, что единственный на постсоветской территории режиссер, который держит ритм, — Кира

Муратова. Я говорю об аудиальной составляющей ее картин: очень часто — если не сказать почти всегда — она именно звучащим текстом форматирует экранную реальность. Эти заклинательные, ритуальные повторы пошлейших фраз крайне важны для меня.

Д.Дондурей. У Муратовой вообще особый тип структурирования киноматерии.

Л.Десятников. Отличный от всех остальных. Ну это потому, видимо, что она гений.

Д.Дондурей. Я хотел спросить у вас, как у «чайника», еще об одном. Вы кино мало смотрите, что вам показалось важным или новым в том, что касается контента? Что у молодых авторов, на ваш взгляд, болит, про что они снимают? О чем они думают? Что вам кажется естественным?

Л.Десятников. Мне очень трудно делать какие-то обобщения.

Н.Зархи. Ну улавливают ли они время?

Л.Десятников. К сожалению, да, в очень большой степени улавливают. И это неправильно.

Д.Дондурей. Почему?

Л.Десятников. Я не знаю, прав ли я, возможно, это симптомы моего старения и соответствующего брюзжания на тему молодежи.

Д.Дондурей. Можете разрешить себе немного побрюзжать.

Л.Десятников. У меня было ощущение, что режиссеры уж так страстно пытаются уловить время, так стопроцентно ему соответствовать, что... Меня это расхолаживает. За современной историей я все-таки хотел бы увидеть что-то вневременное. Но, увы, почти не вижу.

Д.Дондурей. Они плоские?

Л.Десятников. В большой степени.

Н.Зархи. Они внешние: ловят приметы, суть ускользает.

Л.Десятников. Я вижу полную и окончательную победу «Афиши», сайтов типа The Village и w-o-s.ru. Короче говоря, да здравствует МММ: москва, модники, молодежь. Молодежь доминирует, молодежь рулез. Молодые снимают про молодых.

Д.Дондурей. Может быть, это как раз правильно, естественно — рассказывать про тех, кого знают и понимают?

Л.Десятников. Да, конечно, это естественно: режиссер снимает про себя, себя в главной роли (был в конкурсе и такой прецедент), почему нет, снимал же себя, например, Фасбиндер. Но... Знаете, что меня больше всего изумляет? Я почти не нахожу в новом кино никаких культурных аллюзий. Но это уже давно, это не только сейчас происходит, так было и в 90-е. Возможно, так было всегда. Все российские режиссеры, не только молодые, снимают так, как будто их фильмам — или их героям — ничего не предшествовало. Я поясню. Возьмем «Меланхолию». Там героиня Кирстен Данст, оказавшись в своей комнате, переставляет книги, лихорадочно меняет местами картинки...

Н.Зархи. Импрессионистов прячет...

Л.Десятников. По-моему, даже не импрессионистов, а кого-то более позднего, кажется, Малевича. И ставит вперед старую живопись (не только старую, но, по крайней мере, фигуративную). За этим жестом — вполне естественным для человека, живущего в Дании или там, не знаю, в Голландии, — стоит огромная, вошедшая в повседневную жизнь культура. Здесь у нас никогда (или крайне редко) не случается что-либо подобное. И ни слова о Тарковском, пожалуйста.

Д.Дондурей. Да, вы практически не увидите, даже если взять фильмы за многие годы, каких-то движений, даже знаков в эту сторону.

Л.Десятников. Ну вот я увидел, например, что в фильме, который получил главный приз — кстати, единогласно, — звучит музыка Пёрселла. Меня это просто до слез умиляет, готов ему отдать все призы. Я счастлив, молодой человек знает Пёрселла.

Д.Дондурей. Он очень продвинутый мальчик.

Н.Зархи. Ну этого как раз навалом: вчера в «Интимных местах» голышом под сонату «Арпеджионе» все резвились. Музыка гениев отвечает в нашем кино за культуру. Такие гаранты...

Л.Десятников. Тоже неплохо. Такие вещи меня крайне волнуют — быть может, потому что я сам до некоторой степени пытаюсь с этим работать. Подобные ас-

социации, связи, отсылки крайне редко сегодня встречаются. В нынешней сочинской программе короткого метра два-три раза я это увидел.

Д.Дондурей. А если вспомнить о таких простых, может быть, даже примитивных, критериях оценки, как «связь с жизнью», вы что-то здесь обнаружили?

Н.Зархи. Социальность, грубо говоря.

Д.Дондурей. Не только социальность. Меня, например, удивило отсутствие какого бы то ни было политического жеста — ни в одном из всех показанных фильмов.

Л.Десятников. Нет, один был, неудачный — фильм Ильи Учителя.

Н.Зархи. Когда я смотрю подобные картины, мне всегда кажется, что авторы таким образом избывают свои буржуазные комплексы — интеллигентному, но состоятельному человеку положено стесняться своего благополучия.

Д.Дондурей. Серьезных социально-политических высказываний вообще не было?

Л.Десятников. «Норма жизни» в какой-то степени явилась таким политическим жестом. Цельная, искренняя вещь. Там нет, конечно, никаких «разжиганий», «к топору зовите» и т.п. Но запредельное убожество российской жизни и запредельное же унижение человека в смерти показаны очень сострадательно, очень достоверно.

Д.Дондурей. Но все-таки для двадцати одного фильма маловато.

Л.Десятников. Так авторы же все очень молоды, снимают под присмотром своих maestri — это своего рода цензура. Я вижу в титрах фамилии педагогов, узнаю их настроения, их конъюнктурную позицию, интонацию. Если они работают в системе хорошо нам знакомого советского или постсоветского — что одно и то же — образования, это значит, что они очень осторожные люди.

Д.Дондурей. Но ведь ребята образца 2013 года могли бы соединить эзопов язык Абдрашитова с нынешним — модернистским. В рамках советского, условно говоря, притчевого диссидентства вынести на поверхность сегодняшние жесткие социальные проблемы.

Н.Зархи. Нет, как Абдрашитов с Миндадзе, не могли. Тогда протест работал как сильный креативный возбудитель, в том числе и эстетический. Поиск неподцензурных эвфемизмов толкал в сторону поиска своего художественного языка.

Л.Десятников. Сейчас это бессмысленно. Отчасти поэтому Илья Учитель потерпел неудачу: взял текст Мрожека, который написан в эзоповой системе координат...

Д.Дондурей. Значит, координаты поменялись.

Л.Десятников. Надо искать другие способы.

Н.Зархи. Запреты сняты, но радикальность — экрана — чисто внешняя.

Д.Дондурей. А если с другой стороны зайти? Мне кажется, к отражению реальности, к ее пониманию почти никто из молодых вообще не стремится.

Л.Десятников. Нет, была как раз отраженная реальность — клиповая, рекламная. Гламур был.

Д.Дондурей. Но напрямую никто о мире, в котором живет, нам не рассказывает. В фильме «Интимные места» есть некоторые попытки борьбы с разного рода табу. В частности, речь идет о гигантской сфере сексуальных отношений в русской культуре. При том, что в стране один из главных объясняющих всё и вся языков — это язык мата, использующий тысячи коннотаций обозначения первичных половых признаков. И вот автор сталкивает одно символическое поле с другим.

Л.Десятников. Это абсолютно правильно.

Д.Дондурей. У молодых, в заведомо некоммерческих произведениях короткого метра, я ничего подобного не видел. Нарушения канонов, посягательств на правила хорошего тона, какой-либо радикальности. Демонстрации внутренней свободы.

Л.Десятников. Внутренняя свобода в стенах вузовского гетто?

Д.Дондурей. Вы тем самым молодых опускаете. Свобода — это все-таки внутреннее состояние, а не место пребывания.

Н.Зархи. К тому же в программе все-таки были и ленты людей, давно вырвавшихся из тюрьмы на свободу.

Д.Дондурей. Меня поразил какой-то страх... необъяснимая робость. Самоограничение. Я считаю выдающимся концептом фильм «Измена» Григория Добрыгина, о котором вы так здорово сказали на церемонии вручения призов, — о самоудовлетворении. Во многих контекстах российской жизни это поистине метафорическая история.

«Норма жизни», режиссер Евгений Бяло

Н.Зархи. Она проливает свет, кстати, и на то, что мы сейчас обсуждаем. Автор любит себя, возбуждает — только себя и удовлетворяет — тоже.

Д.Дондурей. Молодые закрываются от мира. Не хотят поиграть, учинить провокацию, так и хочется им крикнуть: «Ребята! Это ваш шанс! Пока вас не впрягли в сериалы, вы не пали перед искушением...»

Л.Десятников. Ну судя, например, по фильму сестер Носик «Холивар»...

Н.Зархи. Да, они легко впишутся.

Л.Десятников. Им уже не нужно ломать себя и приспосабливаться, они уже готовы и к Первому каналу, и ко Второму, и к ТНТ, и к НТВ, и к чему угодно.

Д.Дондурей. И большая часть других дебютантов — тоже. Вот это огорчительно.

Н.Зархи. Причем когда они пытаются делать что-то «про вечное», рвутся в авторы экзистенциальных притч, у них ведь тоже, к сожалению, кроме вымороченности, ничего не получается. Мы видели фильм «Стенка» — автор сценария, режиссер, художник Роберт Дэф — претенциозный ребус, квазиэстетизм...

Л.Десятников. Про автостоянку?

Д.Дондурей. Автостоянка — это как бы лидер целой группы фильмов.

Л.Десятников. Просто у них вкус такой.

Д.Дондурей. Чем вы объясните неукротимую жажду поведать притчу? Это им кажется художественным?

Л.Десятников. А это всегда было. Вот помню, я работал когда-то в Ленинградском театральном институте на кафедре театра кукол, я там занимался музыкой. Это всегда почему-то сидит в молодых людях — желание так многозначительно высказаться (пусть даже с помощью перчаточной куклы), чтобы разом со всем покончить. А может быть, это такой провинциальный вкус. Причем вкус, который воспитывается, допустим, не Борхесом — он-то безумно рационален, — а всем тем, что сейчас сфокусировано на канале ТВ-3.

Д.Дондурей. Битва экстрасенсов.

Л.Десятников. Да, да. Я поймал себя на этой ассоциации.
Д.Дондурей. В связи с этим: как вам кажется, в чем секрет сохранения или воспроизводства технологий пошлости? Художественного безвкусия?
Л.Десятников. Пошлость — бессмертная вещь, абсолютно непобедимая. Формы ее изменяются, она модифицируется, но никуда не девается.
Д.Дондурей. Мутирует?
Л.Десятников. Знаете, Дмитрий Дмитриевич Шостакович разговаривал со своей ученицей, в которую был влюблен, и она спросила: «Дмитрий Дмитриевич, а почему так много плохих композиторов?» Он ответил: «Потому что в лесу, где нет поганок, не бывает белых грибов». Это, видимо, необходимое условие существования талантливых людей: чтобы был преобладающий пошлый фон. Ну как вообще где бы то ни было, в любом сообществе. Там обязательно 85 процентов идиотов все равно должно быть.
Д.Дондурей. 85?
Л.Десятников. Кто-то считает, что больше.
Д.Дондурей. При этом отборщики короткого метра посмотрели для показа на «Кинотавре» несметное количество фильмов...
Н.Зархи. Триста с чем-то.
Д.Дондурей. Около четырехсот. Взяли двадцать. Значит, отбор один к двадцати.
Л.Десятников. Жалко Иру Любарскую. И ведь она могла как бы даже где-то ошибиться, возможно.
Н.Зархи. Попадались фильмы вроде «Хористки», ну такое в любом конкурсе неизбежно. Но это частности. Давайте к формату вернемся — непонимание его специфики во многом определило слабости отдельных картин. Они как будто укороченные полнометражные. В коротком метре энергию делает упругость рассказа, история должна быть сухой, в смысле формы, понимаете, это не только усложняет, но и облегчает задачу, задается определенность, исключается авторская расхлябанность...
Д.Дондурей. Ну, это мастерства требует.
Л.Десятников. Не только у молодых его нет. Это вообще какая-то фрейдистская вещь: невозможность избавиться от лишнего, необязательного.
Н.Зархи. Многие авторы берут историю, явно рассчитанную на длинное дыхание. Или, наоборот, история на десять минут, но ее тянут и тянут.
Л.Десятников. Это какая-то почти физиология.
Д.Дондурей. Физиология... автора. Откуда эта избыточность, страх перед минимализмом?
Л.Десятников. Диагноз — констипация, невозможность опорожниться. Но говорить об этом не хочется.
Н.Зархи. Еще одну вещь я заметила здесь в Сочи, не знаю, Лёня, вы заметили ее или нет, потому что не смотрите наше кино...
Л.Десятников. Я смотрю американские сериалы.
Н.Зархи. Так вот, в коротком метре практически не было того, что мы относим, пусть условно, к доку и постдоку.
Л.Десятников. Была одна такая работа. Правда, с моей точки зрения, неудачная. «Собачий кайф» Ивана И. Твердовского. Имитация документальной съемки. Но она просто неверно сделана: меня как зрителя не развели, я понимаю, что героиню актриса играет. Видно, где она играет, видно, что она имитирует живую непосредственную речь.
Н.Зархи. В доке существует не только вербатим, в работах тренда Разбежкиной на экран попадает среда, реальность, ощущение подлинности. Здесь действительно это можно было увидеть только в фильме Бяло. Как у знаменитых румынских режиссеров. А программа в целом оставила нашу повседневность за кадром.
Л.Десятников. Нет, в кадр попали красивые пейзажи. Москва.
Н.Зархи. Можно сказать, что короткий метр этого года — своего рода оппозиция «Артдокфесту».
Д.Дондурей. «Кинотавр» словно реабилитирует антидок. А вот скажите, Леонид, у вас было ощущение, что авторы научены хотя бы ремеслу, или это не имеет значения?

Л.Десятников. Не имеет значения. По-моему, человек либо может, либо нет. Вот Жалнин — может. И не зависит от педагога. Он, конечно, взял что-то от педагога, но на месте этого педагога мог быть кто-то другой.

Д.Дондурей. Мы таким образом вообще снимаем проблему обучения, научения?

Л.Десятников. Я лично — снимаю. Главное, чтобы была среда, общение. В мои годы в Ленинградской консерватории это было, во ВГИКе, наверное, тоже.

«Измена», режиссер Григорий Добрыгин

Д.Дондурей. Знаете, молодые общаются на уровне скоростных оценок из YouTube. «Клево», «ловко», «этот кадр мне понравился»...

Л.Десятников. Ну и у нас тоже так было. Потом, знаете, сам этот мутный объект — окружающий мир и его культура — дискретен. Какой же у ребят может быть другой способ его обсуждения? Ну мы, допустим, по ночам могли слушать «Страсти по Матфею»... Но они и сейчас ночью тоже могут слушать что-то неслабое в течение двух часов. Или смотреть.

Н.Зархи. Вернемся к фильмам. Вот, говорят, никто не понял фильм Алексея Смирнова. Я тоже. Но считаю — к вопросу о робости молодых, — что лучше на восемь минут сделать абсолютно отвязный, чисто языковой эксперимент...

Л.Десятников. Согласен.

Н.Зархи. ...чем пытаться послать нам месседж, рассказывая историю по рассказу Чехова. Самодеятельно, ученически, на театральных штампах, как в «Хористке» Руми Шоазимова.

И все же расскажите, что еще кроме «F5» все-таки вас зацепило? И что в нем показалось важным?

Л.Десятников. Это самая гармоничная картина конкурсной программы. Новый классицизм. Формально сделана почти безупречно. Хотя мои коллеги заметили некоторые провисания, они смотрели, конечно, более профессионально.

Д.Дондурей. Ну да, во второй части.

Л.Десятников. Но я уже говорил: в тот момент, когда я услышал Пёрселла, я все простил.

Н.Зархи. А мне как раз Бах с Шубертом, звучащие для «культурности», «духовки», всегда напоминают о пистолете, за который хочется схватиться.

Л.Десятников. Нет, в фильме Жалнина все, что касается музыки, производственных отношений в сфере contemporary dance, по-моему, сделано с громадным знанием дела. Очень точно. Без пафоса. Это то, что меня подкупило,

особенно на фоне таких картин, как «Генеральная репетиция» Елены Друм, где вся музыкальная составляющая — очень активная — была абсолютным блефом. С другой стороны, в эпоху депутатов М. и М. мне было важно, что режиссер показал взаимоотношения двух девочек как неоднозначные, непростые. И ничего впрямую не было сказано. Это замечательно, тонко, редко бывает на экране.

Девочки, не профессиональные актрисы, очень хороши. Прогоны и пробежки по коридорам с крупным планом огромной пепельницы, полной окурков, — все это сделано просто изумительно. Хотя кое-кто — за пределами жюри — считает, что «Измена» Добрыгина лучше. Что она более глубокая. Я и сам, если честно, в какой-то момент засомневался: кому отдать главный приз — Добрыгину или Жалнину. Ну «F5» — это фильм, который устраивает всех. Картина Добрыгина более радикальна.

Н.Зархи. Ну хорошо «F5», «Измена» и фильм Бяло «Норма жизни». И это всё?

Л.Десятников. Да.

Д.Дондурей. Наш выбор такой же.

Л.Десятников. Ну и у Гильдии критиков... Значит, все-таки существует в киносообществе некий консенсус.

Д.Дондурей. Есть какие-то общие критерии.

Н.Зархи. Я считаю, что и «Собачий кайф» — попытка достучаться до людей, которые не видят, как и где живут. В нем есть и адекватность формы. Интонация самоиронии — тоже большая редкость.

Л.Десятников. Он рассматривался нами, одним из членов жюри лоббировался, попал в шорт-лист.

Д.Дондурей. В «Собачьем кайфе» как раз появляется документальное мышление.

Л.Десятников. Нет. Псевдодокументальное. И неудачно псевдодокументальное. Меня мои товарищи по жюри попросили сказать, почему я против этой картины.

Д.Дондурей. Интересно.

Л.Десятников. Первое, что я сказал (наобум): фильм, который повествует о скуке и ужасе существования, не может быть скучным.

Н.Зархи. Это правда.

Л.Десятников. Мне он показался просто элементарно скучным. И вся документалистика — бутафорская.

Д.Дондурей. Он, конечно, весь разыгранный. Но со мной рядом сидели сочинские, видимо, учительницы. Фильм их буквально бесил — тем, что, как им кажется, он проповедует современное падение нравов. Моральный распад: наркоту, цинизм, наглость.

Л.Десятников. Ну, сочинские учительницы простодушны, их легко на мякине провести. Знаете, в чем там фальшь? Заключительный титр, который нас всех просто резанул по глазам. Вы не обратили внимание?

Д.Дондурей. Нет, не помню.

Л.Десятников. Там было сказано, что в мире каждый год от асфиксии умирает столько-то человек.

Д.Дондурей. А, да. От удушья.

Л.Десятников. И потом, еще: «Фильм снят по заказу Министерства культуры» или еще какого-то там ведомства. Ну это бог с ним. Дело-то в том, что в мире (вот в чем громадная неправда этого фильма) подростковые игры с асфиксией очень часто пересекаются с асфиксиофилией — практикой, связанной с самоудовлетворением (в «Детках» Ларри Кларка есть эпизод на эту тему).

Д.Дондурей. Также смотри про это фильм Добрыгина.

Л.Десятников. Да, честный художник — скажи правду, не темни. Вот еще один пример шор, которые добровольно на себя накладывает современный молодой режиссер. Ничего не сказано о том, что несчастье связано напрямую с сексом, и это одна из многочисленных прекрасных перверсий, против которой обязательно должен быть принят закон по инициативе вышеупомянутых депутатов. Но на это и намека нет. Меня эта фальшь расхолодила.

Н.Зархи. Я еще хотела спросить про фильм Бяло, на которого сейчас делается определенная ставка, как я понимаю: он получает полный метр. Что вас не устроило в «Норме жизни»?

Л.Десятников. Меня все устроило. Это очень трогательная история, в жюри все рыдали, но... Не мое. Мы все (я, по крайней мере) вышли из этого бурьяна, чертополоха, предместья, мерзких хрущевских пятиэтажек. Но жизнь-то свою строить следует каким-то иным способом, да? Есть какие-то пределы умилению, я не могу делать такую «норму жизни» предметом любования. Не могу.

«F5», режиссер Тимофей Жалнин

Н.Зархи. Нужна дистанция?

Л.Десятников. Я сейчас демонстрирую какую-то буржуазную чванливость, да?

Н.Зархи. Вовсе нет. Я тоже за дистанцию между автором и материалом.

Л.Десятников. Ну, в этом случае дистанция имеет место, потому что Бяло, как мне сказали, из, что называется, благополучной, респектабельной семьи.

Н.Зархи. Нет, зазор должен быть не в биографии, а в экранной реальности.

Л.Десятников. Возможно, ему тоже важно избыть комплекс вины перед «простым» человеком, перед народом, это давняя коллизия.

Н.Зархи. Вот вам и фальшь.

Л.Десятников. Я не против таких фильмов, такой поэтики, но мне кажется, что катарсис в этом случае должен быть более мощным. Все должно перевернуться. Вот была помойка, убогий приют — и ррраз! Геенна огненная или типа того. Но у него, правда, короткий метр — не было всеможности полновесно объясниться. Для этого надо быть изощренным мастером... Мне сейчас просто не приходит в голову никакой пример чего-то подобного.

Н.Зархи. Вы не смотрели румынскую «новую волну»?

Л.Десятников. Я видел «Смерть господина Лазареску». И еще «4 месяца, 3 недели и 2 дня». Это гениальный фильм с гениальным прорывом из быта, из «подлинности» практически документальной — в метафизику. Вот таких хотя бы обещаний прорыва в Сочи увидеть не удалось. Но, признаем, они и в мире большая редкость...

ВЛАДИМИР ЛЯЩЕНКО

Кино «на вырост»

По короткому метру принято оценивать потенциал режиссера, владение ремесленными навыками: умение работать с артистами, оператором. О существовании подобной презумпции напомнил председатель жюри короткометражного конкурса «Кинотавра» Борис Хлебников, когда вручал главный приз Тимофею Жалнину за фильм «F5». Напомнил, чтобы подчеркнуть: победившая картина — это не просто ученический этюд, но цельное произведение, история, рассказанная человеком, у которого есть собственное представление о мире. Получалось, что «F5» — это скорее исключение, а правило, соответственно, подразумевает некоторую неполноценность, незавершенность. В коротком метре проблема дефицита сценариев столь же актуальна, как и в полном.

Судить бескомпромиссно короткометражки сложно: курсовые и дипломные работы учащихся кинематографических вузов — сырье не только для профильной вузовской «Святой Анны», но и для любого другого фестиваля, где показывают короткий метр. В том числе для «Кинотавра». Установить единую систему мер и весов для студенческих фильмов и затесавшихся между ними отдельных высказываний не получается. Приходится каждый раз пересматривать исходные данные, но это нормально.

Например, отмеченная дипломом жюри «Норма жизни» Евгения Бяло — качественно выполненное упражнение в жанре «новый реализм»: в тридцать минут укладываются неустроенный быт семьи, обнаружение юношей мертвого отца, гипертрофированное равнодушие близких, ожидание санитаров, визит организатора ритуальных услуг, гнетущая обыденность столкновения со смертью.

В «Холоде» Глеба Росса та же тема смерти одного из родителей, напротив, обрастает пошлыми приметами «страдания»: сыгранный самим режиссером герой самозабвенно и не без самолюбования пьет до потери сознания и памяти, попутно успевая расстроить нескольких девушек. Бонусом — обнажающий, вероятно, неприкаянность юноши эпизод с варежками.

Есть также упражнения, увы, еще более неровные в жанрах хоррора и мистического триллера. Сюжет «Ловушки» Дмитрия Корабельникова даже пересказывать неловко: человек с бутылкой никак не может покинуть подземную автостоянку, повторяя раз за разом путь от машины к лифту. Зато создатели потренировались снимать зловеще тусклые пространства. Фабула «Щелчка» Вадима Ватагина, в котором загадочный незнакомец движением руки переносит героя в иной мир, претендует на большее. Но мало что удручает так, как претенциозная любительская фантастика. Многие сами пишут то кино, которое снимают: возможно, оттого, что чужие сценарии еще хуже. Но все же людей, способных адекватно оценить чужой текст, больше, чем способных оценить собственный. Режиссеров же с драматургическим талантом еще меньше, чем с критическим. Значит, девяти из десяти постановщиков следует с особой осторожностью относиться к своим сочинениям.

Есть «Шнырь», в котором Виталий Суслин вызывает духов того советского кино про деревню, которое обычно ассоциируется с Василием Шукшиным (не случайно дипломной работой Суслина стала экранизация шукшинского рассказа «Ванька Тепляшин»). Есть актуальная игра с документальностью в «Собачьем кайфе» Ивана И. Твердовского, которому удается решить две сложные и очень важные для режиссера задачи: найти героя и снимать его так, что уже и не важно,

что именно с ним происходит. Есть формальные эксперименты: в «Туфельках» Константина Фама мы видим только ноги и обувь героев, в «Алмазной кожуре» Алексея Смирнова — сны героини.

Объяснить присутствие в программе еще пары-тройки фильмов вовсе не представляется возможным. Остальное — анекдоты. Случай с ожидаемо неожиданным финалом естественным образом оказывается самым удобным материалом для короткометражки.

Алексей Шабаров снял анекдот-гиньоль «Вместе навсегда» про человеческие конечности: девушка думала о том, что это такое — быть «вместе навсегда», а после теракта ей пришили ногу погибшего бойфренда. Увы, фильм ничего не добавляет к пересказу, оказывается заложником эстетики «Ералаша»: не хватает только характерного музыкального проигрыша перед развязкой.

В «Расфокусине» Оксаны Мижеевой герой Александра Яценко изобретает одноименное средство и случайно превращает в человека-невидимку Екатерину Щеглову: это уже что-то из «приключений Шурика», новое «Наваждение». В «Холиваре» Дарьи и Кати Носик две официантки становятся жертвами ушлого менеджера — пожалуй, опять «Ералаш», но честный, не притворяющийся чем-либо еще.

«Стенка» Роберта Дэфа с Равшаной Курковой и Андреем Никитинским — не анекдот даже, а сатирический памфлет про кризис отношений и нелегкую женскую долю: неглупая красотка вынуждена выслушивать от сожителя пространные упреки в бездуховности. Снято в распространенном режиме «безжизненный глянец», зато бескомпромиссная дикость узнаваемой ситуации несколько исправляет положение.

И, наконец, «Измена» Григория Добрыгина (еще один диплом жюри — «За безграничную любовь к себе и блестящую самоиронию») — восьмиминутная история любви хипстера к собственной руке: от влюбленности к страсти, ревности и расплате. Тоже анекдот про конечности, как и «Вместе навсегда», но принципиальная разница заключается в том, что в этом случае пересказ не передает содержание фильма. Здесь важно не что показали, но как: красная шапка, кофейня, вышка на пляже — и уже не избежать сравнений с Уэсом Андерсоном. Пластика движений, точность гэгов — и сравнения оказываются комплиментарными.

«Туфельки», режиссер Константин Фам

Умело сделанная технически, «Измена» подкупает зрелым отношением к жанру: современная комедия для умного зрителя не нуждается в акцентах на смешном, как не нуждается триллер в фокусировке, оптической и смысловой, на эксплуатации тревоги. Большинство режиссеров короткого метра подчеркивают свой замысел, суетятся из опасения: «а вдруг не поймут?» и ведут зрителя за руку, подталкивают его: «смотри, здесь смешно/страшно/странно». Добрыгин же выстраивает вокруг истории релевантный ей мир.

«Измена», режиссер Григорий Добрыгин

К тому же это не экранизация тридцатистраничного сценария, какие вынуждены писать студенты-драматурги, а продукт естественного развития. Сначала автор, который учится сейчас театральной режиссуре, придумал трехминутную зарисовку про юношу и руку. Затем оформилось развитие их отношений, сложился любовный треугольник, возник конфликт и так далее до развязки и эпилога, делающего финал открытым. Образцово-показательная драматургия и ничего лишнего.

Мало кто снимает короткий метр именно потому, что хочет снимать короткий метр. Удачная короткометражка — заявка на полнометражный дебют, тренировка, раскачка. Между коротким и полным метром отношения, как между рассказом и романом. Можно писать хорошие истории на десять-двадцать страниц, но в вечность обычно попадают с большой формой. В нее верят издатели и читатели.

То же верно и для зрителя. Михаил Сегал писал рассказы, превратил один из них в «Мир крепежа» и победил два года назад в соответствующем конкурсе «Кинотавра». Пришлось снять еще три рассказа, подклеить их к первому и выдать полный метр: «Рассказы». На отдельные фильмы денег не дали бы. Тут, конечно, и вопрос проката играет большую роль: как возвращать потраченные на короткий метр деньги? У нас никак.

Но добрыгинская «Измена» идеально работает именно с тем временны́м интервалом, который ей отведен. Плохо, когда из двухчасовой ленты хочется вырезать сорок минут. Еще хуже, когда к сокращению взывают пятнадцать минут. Замечательно, если фильм длится ровно столько, сколько нужно для того, чтобы рассказать историю. Хорошо бы у Добрыгина нашлись истории подлиннее — дефицит сценариев грозит кино истощением.

ИВАН ЧУВИЛЯЕВ

Игра наверняка

Кажется, никто уже и не пытается спорить с тем, что короткий метр перестал быть пространством для ученических работ, взлетной полосой для начинающих. Отпочковался, оформился и превратился в самостоятельную, если угодно, индустрию. Со своими правилами игры, зрительскими площадками, отдельным сонмом богов и героев. В вопросе «А что дальше?», заданном автору короткометражного фильма, уже не звучит «А кем ты хочешь стать, малютка? Космонавтом? Учителем?» Этот факт на сам формат короткого метра, естественно, не влияет — скорее на то, как его следует оценивать. По гамбургскому счету, да. Рассматривать это как ученические работы, дебюты, те самые «взлетные полосы» теперь нельзя. Даже если они таковыми являются: правила игры поменялись.

Характерный пример — победивший два года назад на «Кинотавре» «Мир крепежа» Михаила Сегала. Его восприняли именно как часть не созданного еще единого целого, как «трейлер». В этом смысле показательно было поделиться впечатлениями о короткометражном конкурсе не с коллегами, а с прокатчиками, составляющими блоки Future Shorts. Они-то как раз не опускались рядом с работами новичков на коленки и не сюсюкали — за время пути собачка могла подрасти. Шкала ценностей вполне взрослая, не ростомер для допуска на аттракционы. Какая? Ровно такая же, как в полном метре. Другое дело, что списком выдать правила игры не удается. Их трудно сформулировать и закрепить, они неясны и размыты. Что, пожалуй, вполне нормально, если говорить о «коротышках» как самостийной, если угодно, индустрии. Так что есть такая задача — понять эти правила, вычленить их из тенденций.

Характерно, что в последние годы на «Кинотавре» побеждали именно готовые работы, а не полуфабрикаты, от «Мира крепежа» до курёхино- (или дебижево-)образных «Ноги-атавизм» Михаила Местецкого. Построенные на изобретательном трюке, ловко найденном приеме, которые и оказались залогом успеха, позволили

«Расфокусин», режиссер Оксана Мосеева

«Вместе навсегда», режиссер Алексей Шабаров

выделиться в контексте, а порой и реформировать жанр. Сжатое до десяти-двадцати минут действие должно успеть разыграться — за скромный хронометраж — по полной программе, пройти путь не осторожно, ученически, на ощупь, а наотмашь. Так что универсальная/инструментальная форма высказывания — это аттракцион.

Даже «Туфельки» Константина Фама построены на таком приеме; он и держит все действие. Трагедия одной жизни, узнавшей, что такое Холокост, здесь разыгрывается обувью, которую фиксирует камера. Туфельки в витрине, на ногах героини, проживающей счастливые минуты жизни, и — в куче ботинок в концлагере. За этой картиной должен последовать альманах: высказывание про нацистский террор дополнят еще две новеллы, в одной будет действовать собака, в другой — скрипка. Но это будет иная история. Уж лучше бы осталась пятиминутная зарисовка, ловко рассказывающая трагическую историю. Без животных и музыкальных инструментов. Изобретательность здесь не самоценна, за ней стоит выразительность. Простой, совсем не хитрый ход строится на банальном, в общем, образе. Бабушка-врач, прошедшая войну до Берлина, рассказывала: первое, что видели, входя в разгромленные лагеря, были именно горы обуви. Пронумерованной. И это было едва ли не самое страшное, что пришлось увидеть.

Так же, как «Туфельки», на единственном, но безотказном приеме построен и «Расфокусин» Оксаны Михеевой. И здесь аттракцион использован как возможность оживить замыленный сюжет. На сей раз истории жены гения, не понимающей своего безумного мужа. Александр Яценко играет великовозрастного лузера, изобретающего препарат, после принятия которого лицо «пациента» на фотографиях будет в расфокусе. Однако в драматургию вплетается неожиданный ход: жена «ученого» выпивает волшебный эликсир и — нет, не оказывается в расфокусе, а попросту исчезает. Дальнейший сюжет развивается уже по новой траектории: взаимоотношений героя с невидимой супругой и тихой семейной жизни. Этот крутой поворот усугубляется еще и тем, что на показе первые пять минут, кажется, весь зал соотносил происходящее на экране с фейсбук-страшилками про расчлененных жен. Так что разворот в сторону «Человека-невидимки» сработал еще и как хэппи-энд. Наверняка это не просто экранизация мыслей нескольких дураков, а умение манипулировать зрительскими ожиданиями.

На сюжетном фокусе построен и фильм «Вместе навсегда» Алексея Шабарова. Здесь тоже использовано переключение драматических и гротескных регистров. Фильм начинается как романтическая комедия с эротическим подтекстом, ласковая, даже приторная, в постели на хрустящих простынях. Детонатором срабатывает теракт и как следствие визуализация речевого клише, всего лишь игры

слов: а хотел бы ты быть мной? А какую часть моего тела ты хочешь? И вот доблестные хирурги работают на славу: вопрошание получает ответ. Девушка получает ноги (привет Михаилу Местецкому с его «атавизмом») своего возлюбленного. Занавес.

Получается, что квазиизобретательность как скрепляющее вещество фильма может быть и залогом провала. В качестве образцового примера такого «трюка», бессмысленного и беспощадного, назову Bunny, Getting to Know Dad. Это уже настоящий клинический случай: в доморощенное хоум-видео вплетается анимация, набор клише выдается за исповедальность, безвкусные приемы — за трогательность. Ни тебе манипуляции (страшно представить зрителя, способного расплакаться над монологом дитяти, ожидающего папу-бизнесмена с внешностью директора провинциальной бани), ни хоть какой-то вменяемости: не считать же экспериментом приемы а-ля передача «Сказка за сказкой» образца 1987 года. Если же отбросить (в сторону) упражнения в «троллинге» простенького фильма, то проблема здесь важная: эксперимент по внешним или формальным признакам остается чередой нелепых картинок, и только.

Трюковым по сути своей оказался и победивший «F5» Тимофея Жалнина. Вырос этот фильм из автобиографии режиссера, перешедшего из современной хореографии в кино. Здесь, пожалуй, чувствуется не столько школа аттракционщика Сергея Овчарова, в мастерской которого Жалнин учился (хотя и она тоже), сколько именно то, что начинал победитель с видеоработ для танцспектаклей.

С одной стороны, мы видим, что называется, кинотанец — камера фиксирует не только тело, пластику танцовщиц, но и вальсирует вслед за ними по коридорам, закоулкам ДК. Даже сцены на открытом воздухе — на железнодорожных задворках — выстроены как балетные партии. В этом смысле Жалнин — на отечественном экране первопроходец, хотя подобные экзерсисы уже давно в порядке вещей. Какое-то время существовал даже фестиваль «Кинотанец», на котором показывали упражнения танцевальных групп с камерой.

С другой стороны, и это важнее, фильм в итоге оказывается хитро сделанной — по драматургии — шкатулкой. Сюжет у Жалнина за двадцать минут дважды успевает совершить неожиданные виражи. Начинается «F5» как история восхождения провинциалов на Олимп, но очень быстро разворачивается в сторону отношений «художника и толпы». Здесь режиссер вступает на скользкую дорожку, где шаг влево, шаг вправо — уже пошлятина или банальность. А «Черный лебедь» Аронофски покажется верхом бонтона. Но Жалнин выкручивается, причем изящно. Смещает, переставляет акценты. Избавляет взаимоотношения «танцовщик — публика» от назидательности, оставляет только овации и летящие на сцену цветы. Доверие к зрителю, пожалуй, тоже свойство, вынесенное из балетного прошлого, не свойственное молодым режиссерам, опасающимся, что их не так или не до конца поймут. История девочек, приехавших покорять большой город, раскрывается здесь по-новому, избавляется от груза клишированных образов. В сухом остатке не поверхностное высказывание — свежий взгляд, который очень дорогого стоит. Собственно, этим и надо объяснять победу «F5» в конкурсе.

Точно так же, как и успех картины «Измена», режиссерского дебюта Григория Добрыгина, которую критическое сообщество тут же назвало «русским Джеймсом Франко». Но не только в «европеистой» и чистой картинке тут дело. «Измена» тоже построена на трюке — и за счет его выигрывает, оставляет позади остальных конкурсантов. Природа этого трюка только на первый взгляд — чисто актерская; изящная режиссура Добрыгина, превратившего нехитрый этюд в полноценное действие, не может не вызывать восхищения.

«Измена» начинается как простенькая абсурдистская зарисовка — про парня, влюбившегося в собственную руку. Но трюк пластично преображается в лирическое высказывание про все сразу, тут любые трактовки подойдут — вплоть до «манифеста поколения, не способного на коммуникацию». Одним словом, «Измена» — пример того, как благодаря неожиданной идее можно построить парадоксальный полноценный фильм. Ну, пока короткий.

К О М М Е Н Т А Р И И

НЭНСИ КОНДИ

«Вилка Мортона»[1]

ЗАМЕТКИ О «КИНОТАВРЕ»-2013

I. Кризис репрезентации

Вот как мне видится ситуация: если современный российский режиссер снимает фильм на острую тему прямо и без всяких экивоков, то он (по мнению многих) порочит Россию. Если же режиссер снимает кино о современной России, избегая острых тем, значит, он циничный соглашатель, намеренно лакирующий социальную действительность. Нейтрального пространства, лежащего где-то между «очернением» и «соглашательством», где современное российское кино может обращаться к неоднозначным вопросам современности, не существует. Или я не права?

Мои университетские коллеги – претенциозно или нет – определяют эту ситуацию как кризис репрезентации[2]. Что-то идет не так – причем постоянно, и неудачи эти уже превращаются в установленную практику, в нечто вроде коллективной конвенции. Попытки изобразить реальность заканчиваются провалом. Неприятности каждый раз разные, но некий сбой неизменно случается в промежутке между реальными политическими обстоятельствами и, к примеру, покупкой нами билета в кино.

У российских кинокритиков совершенно иной диагноз, однако и он, возможно, симптоматически связан с вышеназванным термином. «Страх перед современностью», выражение, бытующее уже на протяжении по меньшей мере

---

[1] Джон Мортон (1420—1500), архиепископ Кентерберийский в период правления Генриха VII, утверждал, что человек, живущий скромно и экономящий деньги, мог бы вследствие этого платить повышенный налог; при этом его мог бы платить и человек расточительный, имеющий достаточные для этого средства. «Вилка Мортона» — дилемма, в которой оба противоречащие друг другу аргумента ведут к равно негативным результатам.

[2] «Кризис репрезентации» — термин, наиболее тесно связанный с именами Джорджа Маркуса и Майкла Фишера, которые в своей работе «Антропология как культурная критика» описывают взаимопротиворечивые проекты в рамках антропологического дискурса, который изображает культурное многообразие либо как бесконечную фрагментацию, либо как объединение и унификацию. Термин стал эффективно использоваться в дискуссиях о СМИ в работах французского социолога Жана Бодрийяра, а также (ретроспективно) в работах немецкого художника Герхарда Рихтера и американской художницы-концептуалистки Барбары Крюгер.

семи лет[3], заключает в себе два самостоятельных утверждения: 1) новое российское кино избегает современных реалий, 2) новое российское кино избегает острых тем. Эта путаница современного со спорным создает пространство для гораздо более насыщенной дискуссии, чем если бы они рассматривались по отдельности.

В прошлом году на «Кинотавре» те, кто скептически воспринимал подобный диагноз, указывали на недавние примеры — комедию Авдотьи Смирновой «Кококо» с ее отсылками к делу Ходорковского и картину Сергея Мокрицкого «День учителя», воспроизводившую события на Болотной площади. Оба эти фильма — сколь бы осторожными они ни были — опровергли предполагаемое политическое недомогание кинематографа. Но по большому счету диагносты в значительной степени правы: современные режиссеры, как молодые дизайнеры, столкнувшиеся со старой швейной машинкой, потеряли способность вплетать социальную проблематику в механизм искусства; в результате — запутанные узлы, окровавленные пальцы, разорванные нити. Навык утерян, по крайней мере, так казалось до «Кинотавра»-2013.

II. Какая современность?

На этом фоне итоги «Кинотавра»-2013 можно назвать впечатляющими. Рассмотрим первый вопрос: избегает ли современное кино современности? Действие большинства картин разворачивается в наши дни (по крайней мере, современные реалии легко считываются); более того, некоторые старые сценарии, в том числе основанные на повестях или романах, были специально переписаны с учетом сегодняшних реалий[4].

В двух случаях («Жажда» Дмитрия Тюрина и «Географ глобус пропил» Александра Велединского) решение «осовременить» сценарий было продиктовано художественными соображениями. В случае, скажем, с картиной Геннадия Сидорова «Роман с кокаином», современной версией романа М.Агеева (Марка Леви) 1934 года, это, видимо, было связано с ограничениями бюджета[5]. Так или иначе, «современности» в Сочи было предостаточно.

Что касается второго вопроса — где сегодня имеется пространство для показа социальных противоречий, — тут ситуация более интересная и требует краткого рассмотрения четырех картин «Кинотавра».

В картине «Стыд» Юсупа Разыкова нет прямых отсылок к событию, произошедшему на подлодке К-141 «Курск» 12 августа 2000 года, событию, получившему сильный социальный и политический резонанс. Портреты семей подводников в фильме оттесняют на второй план широкий исторический контекст и связанные с ним противоречия; в центре же повествования оказывается именно повседневная жизнь северных моряков. Здесь Разыков использует классическую для жанра мелодрамы «оптическую иллюзию» (trompe l'oeil): историческая значимость трагедии «Курска» преломляется сквозь призму личного опыта, в историях конкретных людей и истории эти написаны яркими, широкими мазками, чтобы мы, возможно, смогли глубже прочувствовать горе местных жителей, разделить с ними боль утраты.

---

[3] См.: Стишова Елена. Российское кино в поисках реальности (М., 2013); Дондурей Даниил, Карахан Лев, Плахов Андрей. Пасьянсы Тьерри Фремо («Искусство кино», 2006, № 7), а также комментарии Д.Дондурея (3 февраля 2007 года) на «Эхе Москвы» (программа «Культурный шок»): «Будущее России глазами писателей: почему так моден жанр антиутопии?»(Модератор – Ксения Ларина), HYPERLINK «http://www.echo.msk.ru/programs/kulshok/49353/» \h http://www.echo.msk.ru/programs/kulshok/49353/. Более недавний пример: Александр Архангельский, телеканал «Культура» (программа «Тем временем»), «Культура: боязнь современности?», HYPERLINK «http://tvkultura.ru/video/show/video_id/154886/brand_id/20905» \h http://tvkultura.ru/video/show/video_id/154886/brand_id/20905

[4] См., например, заметки Юрия Сапронова, продюсера фильма «Жажда» Дмитрия Тюрина («Бюллетень кинопрокатчика», № 6 [83] [Июнь 2013]: 60), о решении перенести действие одноименной повести Андрея Геласимова 2002 года из 1990-х в настоящее время. См. также замечание Александра Велединского («Пармская обитель», «Кинотавр Daily» № 5: 3) о решении перенести действие повести Алексея Иванова «Географ глобус пропил» 2003 года из 1990-х годов в наши дни.

[5] См. интервью с продюсером и актером Игорем Трифом о фильме «Реквием по мечте» («Кинотавр Daily» № 2: 1).

Подобную стратегию использует и режиссер Максим Панфилов в своей мелодраме «Иван, сын Амира»: здесь мы наблюдаем то же trompe l'oeil. Действие фильма происходит во время Великой Отечественной войны. Однако эпические события того периода здесь также становятся фоном, уступая место напряженной и насыщенной семейной мелодраме. Сквозь призму камерной драмы историческая драма видится как бы в обратной перспективе, знакомой нам по иконам, как окно в иной мир: важные события, отходящие к горизонту, становятся масштабнее, так как выделяются в качестве заднего плана.

Еще один пример. Режиссер картины «В ожидании моря» Бахтияр Худойназаров использует двухступенчатое замещение в своей интерпретации острой экологической проблемы. Во-первых, напоминает нам режиссер, эта мелодрама — «трагедия Марата, а не Каспийского моря»; однако «Каспийское море» подразумевает «Арал»[6]. Это бесконечное смещение акцента, как традиционно утверждает поэтика мелодрамы, — более мощный метод отражения широких противоречивых тем, чем прямое политическое высказывание.

Однако эта техника не монополизирована жанром мелодрамы. В документальной картине «Труба» Виталия Манского, великолепной истории о людях, живущих вдоль газопровода, ни разу не звучит слово «Газпром». Режиссер опускает эпизоды (например, снятый в Торжке), которые могут показаться чересчур политическими[7]. Несмотря на то что суровая документальная работа Манского далека от жанра мелодрамы, в ней используется схожая стратегия. Масштабная политическая проблема оттесняется на задний план, становится фоном, и фон этот тем самым обретает большую насыщенность — возможно, таким образом режиссер провоцирует зрителя, который — совершенно случайно — также отодвигает «Газпром» на задний план. Присоединяясь к общему молчанию, Манский подчеркивает, что все мы — режиссер, продюсер, прокатчик, владелец кинотеатра, зритель — не говорим о политике. Некоторые критики, разумеется, будут рассматривать это молчание как свидетельство режиссерского соглашательства (тут мы возвращаемся к «вилке Мортона»). Однако поиск лишних свидетельств «страха перед современностью» отвлекает нас от более интересных вопросов.

Возможно, лишь отсталые иностранцы все еще надеются на остроту. Этот упрек (хоть и занятный) неточен. Иностранцев можно счесть глупцами не потому, что они ищут острых сюжетов, а по тому, где они их ищут.

III. Какой страх?

Где в современном российском кино лежит пространство для социально противоречивых тем? Судя по фильмам «Кинотавра»-2013, это пространство — фон. Тогда что значит «фон»?

Можно вспомнить, что фон — по обеим сторонам «железного занавеса» — являлся местом максимального политического значения. Даже такой мастер, как Алексей Герман, называл фон — будь то место действия, звук, актеры второго плана или второстепенные события — богатым источником первичного смысла[8]. В литературе намеренно приглушенный фон также имеет почтенную историю,

---

[6] См. «Корабль пустыни» («Кинотавр Daily» № 5: 2), а также замечания Худойназарова («Бюллетень кинопрокатчика» № 6 [83] [июнь 2013]: 54), интересные не столько по содержанию, сколько по структуре, отличающейся постоянными стратегическими отступлениями: «А само море было Каспийское, хотя подразумевается Арал [...] Но это аллегория—кино не об Арале, а обо всем, что уходит».

[7] См. интервью Манского в «Бюллетене кинопрокатчика» № 6 [83] [июнь 2013]: 83): «В фильм не вошел эпизод из города Торжок. [...] Мы его убрали потому, что он казался слишком жестким и переводил фильм в политическую плоскость».

[8] «Мне всегда нравилось делать второй план. Обо мне даже писали, речь шла о «Двадцати днях без войны», что я выдаю второй план за настоящее кино. Но второй план — это самое главное, это сама жизнь. Вот я и снимаю кино «второго плана»» («Боюсь снять плохое кино», «Известия», 19 июля 2003: 10). А также: «Фоновой диалог важнее, чем диалог основной. Именно для погружения во время» («Кино произрастает из поэзии» — «Вопросы литературы», 1986, № 12, с. 152). В беседе со своим продюсером Ги Селигманом Герман подтверждает, что зачастую фоновые шумы в определенных сценах намеренно усилены, а звуки первого плана, напротив, приглушены («Изгоняющий дьявола» — «Искусство кино», 1999, № 6, с. 128). В развитие данной темы см. также материалы Евгения Марголита «Второй план в советском кино» и другие статьи рубрики в журнале «Сеанс», № 51—52 (16 октября 2012). HYPERLINK «http://seance.ru/blog/background-characters/» \h http://seance.ru/blog/background-characters/

которая рассматривается в классическом анализе эзопова языка, сделанного Львом Лосевым. Ключевыми в нем являются коды и маркеры, где страх по смыслу ближе к понятию осмотрительность[9].

Когда режиссер Наталья Меркулова уверяет, что картина «Интимные места», снятая ею совместно с Алексеем Чуповым, «не политическое и не социальное кино»[10], возможно, мы оказываем режиссерам (и себе) плохую услугу, слишком поспешно соглашаясь, что их картина «не касается политики», — в тот момент, когда так называемая нетрадиционная ориентация особенно уязвима к обвинениям. Когда Манский заявляет: «Мы не снимали «Газпром» или людей, которые работали на трубе, — мы снимали тех, кто живет с ней рядом»[11], какая задача встает перед критиком? Путем аналитических рассуждений перейти от северных оленей к «Газпрому»? Или вступить в сговор — на этот раз с режиссером, — утверждая, что, это, мол, «аполитичное» кино?

И вот в чем заключается величайшая ирония: самым откровенно противоречивым конкурсным фильмом «Кинотавра»-2013 оказался тот, который наиболее строго следовал требованиям жанра. На первый взгляд криминальная драма Юрия Быкова «Майор» может показаться довольно однозначной картиной. Я не буду комментировать аргументы режиссера, приведенные им на пресс-конференции, они говорят сами за себя[12]. Вместо этого я предлагаю рассмотреть под иным углом критический взгляд Быкова на современную культуру.

За последние шесть лет (с 2007 по 2013 год) об образе милиционера/полицейского в российском кино было снято немало фильмов[13]. «Майор» продолжает этот ряд. Полицейский остается интригующей фигурой по многим причинам, в том числе потому, что он одновременно человек и символ государственной власти, гибрид законности и живого человеческого тела.

В отличие от «слова, ставшего плотью» этот мирской гибрид — нечто вроде лигра[14], его невозможно нормализовать, и потому он обладает неизменной притягательностью. Полицейский остается персонажем современной жизни, возможно, потому, что его частная жизнь на виду тогда, когда — разумеется, совершенно случайно — более очевидными становятся человеческие слабости государства и «казенные» черты человеческой личности. Клановость в органах государственной власти, о которой Быков говорил на пресс-конференциях, отражает жутковатый атавизм этих регрессивных связей, грозящих уничтожить нейтральное «третье место» — пространство между частной, семейной жизнью и государственной службой.

Обычный человек в непредвиденный момент может убежать лишь в свою собственную дихотомию «семья — работа», у него нет нейтральной территории с ее обоюдно обязывающими кодексами поведения,[15] — словом, опять очернение или соглашательство.

К чему я это говорю? К традиционным примерам «третьего места», поощряющего противоположные мнения, — греческая агора, парижское кафе, русская книжная лавка, английский паб — можно в принципе добавить и местный кинотеатр, где по традиции мы, незнакомцы, сидели бы в объединяющем нас тем-

---

[9] Лосев Лев. О благодетельности цензуры: эзопов язык в современной русской литературе. München: Sagner Verlag, 1986.

[10] См. «Бюллетень кинопрокатчика» № 6 (83) (июнь 2013): 66.

[11] См. «Бюллетень кинопрокатчика» № 6 (83) (июнь 2013): 83.

[12] См, например, «Фильм «Майор» Юрия Быкова тепло принят в Каннах», Newsru.com (22 мая 2013), HYPERLINK \h http://www.newsru.com/cinema/22may2013/mayorkan.html См. также «Бюллетень кинопрокатчика» № 6 (83) (Июнь 2013): 69.

[13] Наиболее запоминающиеся примеры фильмов такой тематики с «Кинотавров» последних лет: «Кремень» (2007) Алексея Мизгирева, «Сказка про темноту» (2009) Николая Хомерики, «Портрет в сумерках» (2011) Ангелины Никоновой, «Бабло» (2011) Константина Буслова, «Конвой» (2012) Алексея Мизгирева.

[14] Лигр — гибрид между львом-самцом и тигрицей-самкой.

[15] У понятия «третье место» много авторов. Один из самых известных — американский социолог урбанизма Рей Ольденбург, использовавший его в своих работах «Великое хорошее место» (The Great, Good Place, 1989) и «Во славу третьего места» (Celebrating the Third Place, 2001). В несколько ином (но близком по смыслу) ключе о «третьем пространстве» говорит и Хоми К.Баба в своей работе 1994 года «Местоположение культуры» и других работах.

ном зале и — при отлаженной системе проката – посмотрели бы фильм Быкова. Постепенное вымирание кинотеатра как пространства — мало кто из нас увидит там «Майора» — и кризис «третьего места» можно рассматривать как взаимосвязанные феномены.

IV. Прочие коды современности

Однако «современность» также можно измерять иными средствами помимо экранных изображений. На прошлых фестивалях регулярно появлялись превосходные экранизации литературных произведений XIX и XX веков[16]; на «Кинотавре»-2013 их не было. Вместо этого фестиваль продемонстрировал плоды тесного сотрудничества режиссеров с современными авторами.

Можно предположить, что подобное сотрудничество является частью более глобального феномена, выходящего за пределы «Кинотавра»-2013. Порой такое сотрудничество естественным образом вытекает из личной дружбы (как в случае Александра Велединского и Захара Прилепина); порой оно объясняется рядом практических и деловых решений[17]; а иногда подобная инициатива исходит от самих писателей[18].

Говоря об усилении интеграции в кинопроцесс современных авторов одного поколения (ныне тридцати- и сорокалетних), стоит особо отметить четверых: Андрея Геласимова (р. 1964), Александра Терехова (р. 1966), Алексея Иванова (р. 1969) и Захара Прилепина (р. 1975)[19]. Сверхсмысл этого объединения не может не быть связан с аналогичным объединением продюсеров чуть более старшего возраста: шестеро из тех, кто входит сейчас в топ-дюжину лидеров проката, родились в 1961 году[20]. Не стану утверждать, что подобный внезапный всплеск совпадений — свидетельство некоего идеологического единения или политического единодушия. Это похоже скорее на потенциальную концентрацию ресурсов индустрии в ключевой период, когда Россия становится все более заметным участником мирового кинопроцесса.

V. Жанр не есть грейпфрут

Даже иностранец понимает, что одна из проблем российского кино – разрыв между фестивальным и коммерческим кинематографом. Историки российского кино напоминают нам, что безвозвратно ушла та эпоха, когда картина Николая Экка «Путевка в жизнь» 1931 года могла получить приз первого Венецианского международного кинофестиваля 1932 года за лучшую режиссуру и в то же время стать в советском прокате самой успешной картиной из тех, что экспортировались за границу[21].

---

[16] Среди наиболее примечательных экранизаций произведений XIX — начала XX веков картины «Печорин» (2011) Романа Хруща (по роману Лермонтова «Герой нашего времени»), «Золото» (2012) Андрея Мамонтова (по роману Мамина-Сибиряка), «Суходол» (2011) Александры Стреляной (по повести Бунина). Работа Стреляной была показана на «Кинотавре» в 2011 году.

[17] Например, продюсер Юрий Сапронов полагал, что читателей Геласимова может заинтересовать картина Тюрина «Жажда»; решение продюсера создать сценарии на основе романов Александра Терехова «Немцы» (2012) и «Каменный мост» (2009) отчасти объясняется тем, что обе книги были отмечены премиями «Национальный бестселлер» и «Большая книга» соответственно. Также можно вспомнить роман Андрея Геласимова «Год обмана», послуживший основой восьмисерийного телефильма Дмитрия Тюрина и повесть Захара Прилепина «Восьмерка» (2012), экранизированную Алексеем Учителем.

[18] В настоящее время Осокин совместно с продюсером Тимуром Садыковым ищут режиссера для работы над сценарием «Круглое сердце Казани» («Бюллетень кинопрокатчика» № 6 [83] (Июнь 2013): 100).

[19] Старший представитель этой плеяды — режиссер Александр Велединский (р.1959); младший — писатель Денис Осокин (р. 1977).

[20] Имеются в виду (в порядке величины бокс-офиса) Анатолий Максимов, Тимур Бекмамбетов, Константин Эрнст, Сергей Сельянов, Александр Роднянский, Джаник Файзиев и Ренат Давлетьяров — все они родились в 1961 году.

[21] См.: Марголит Евгений. О роли зрителя в кино — «Сеанс», 14 ноября 2011, HYPERLINK \h http://seance.ru/blog/margolit_o_roli_zritelya_v_kino/. См. также: «Объединенный мастер-класс Евгения Марголита и Марианны Киреевой», «Коммерсантъ», «Тренд кино»: Приложение 25 (218): 27 мая 2013, HYPERLINK \h http://www.kommersant.ru/doc/2193766 и Марголит Евгений (совм. с В.П.Филимоновым). «Путевка в жизнь» и язык народной культуры», его же книгу «Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов» (СПб., 2012); впервые опубликовано в журнале «Киноведческие записки», вып. 12 (1991).

Некоторые режиссеры артхауса изъявили готовность помочь преодолеть этот разрыв. Борис Хлебников, порой отстаивающий позиции артхауса как непростой, но стоящей затраченных усилий задачи («кино, над которым приходится трудиться, как это делают люди, изучая классическую литературу»[22]), теперь уверяет нас (что лично у меня вызывает тревогу), что «многим из нас захотелось пойти в сторону жанрового кино»[23].

А может, пропасть между фестивальным и коммерческим кино широка настолько, насколько этого хочет телевидение? Если такие картины, как «Король говорит!» Тома Хупера и «Елена» Андрея Звягинцева, могут прокатываться как коммерческое кино, значит, то же возможно и для многих выдающихся фестивальных картин последних нескольких лет. Ответственность за устранение этого предполагаемого дисбаланса ложится на представителей сферы маркетинга, а не на конкретных режиссеров. И пока за это дело не возьмутся всерьез, даже самым талантливым режиссерам не удастся производить в достаточном объеме так называемое жанровое кино, о котором часто говорят как о таком четко классифицированном потребительском товаре, как грейпфрут.

Эта проблема актуализируется в критический момент: за последнее десятилетие (с 2003 года) гости «Кинотавра» уже привыкли ждать новых артхаусных картин от «новых тихих»[24], группы мало связанных между собой режиссеров, третий или четвертый фильмы которых убедили даже самых ленивых критиков поближе присмотреться к их творчеству. Почему их не оказалось на «Кинотавре» в 2013-м? Самый простой ответ таков: Бакур Бакурадзе сейчас работает в копродукции над своей картиной «Генерал», Андрей Звягинцев – над «Левиафаном», Алексей Попогребский – также в копродукции – над фильмом «Пропавшие комнаты», Николай Хомерики продолжает снимать «Топи»[25].

Этот эмпирически удовлетворительный ответ вновь обнажает проблему: дело не в «Генерале», «Левиафане», «Пропавших комнатах» или «Топях», а кое в чем другом. Где же инфраструктура, которая позволит поддержать картины этих талантливых авторов на «Кинотавре» в 2014 году?

Пропасть между фестивальным и жанровым кино – результат пренебрежительного отношения к кинематографу, превратившегося в стратегию. Пока индустрия «успешно» возлагает ответственность на отдельных режиссеров, а не на деятельность кинокомпаний, проблема будет оставаться нерешенной.

Следуя логике «вилки Мортона», по которой два взаимоисключающих аргумента ведут к равно негативным последствиям, можно предположить, что независимо от того, станет Хлебников снимать жанровое кино или нет, результат будет в равной степени неудовлетворительным, если только поддержка лучшего российского кино не станет частью маркетинговой политики телеканалов. Как утверждают сами маркетологи, упаковка важнее содержания. Почему не расставить приоритеты соответствующим образом?

Перевод с английского Елены Паисовой

---

[22] «Поддержать наших», «Кинотавр Daily» № 5: 9.

[23] «Хроника: баланс белого», «Кинотавр Daily», № 1: 11.

[24] Термин приписывают музыкальному критику Максиму Семеляку; позднее он также употреблялся Сергеем Шнуровым при описании группы режиссеров, в которую обычно включают Бориса Хлебникова, Алексея Попогребского, Николая Хомерики, Бакура Бакурадзе, Дмитрия Мамулию, а также порой Андрея Звягинцева. Фильмы этих режиссеров, родившихся в период с 1972 по 1977 год, отличаются сдержанной манерой повествования, общей приглушенностью тона, лаконичностью сценария, долгими планами, тонкой, но едкой иронией и открытым финалом. Постфактум зарождение этого феномена можно отнести к 2003 году, когда вышел фильм Бориса Хлебникова и Алексея Попогребского «Коктебель».

[25] Подробности см. в «Бюллетене кинопрокатчика» № 6 (83), июнь 2013: 98-100.

24
k/c

искусство
кино

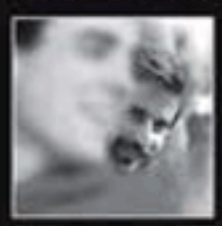
НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

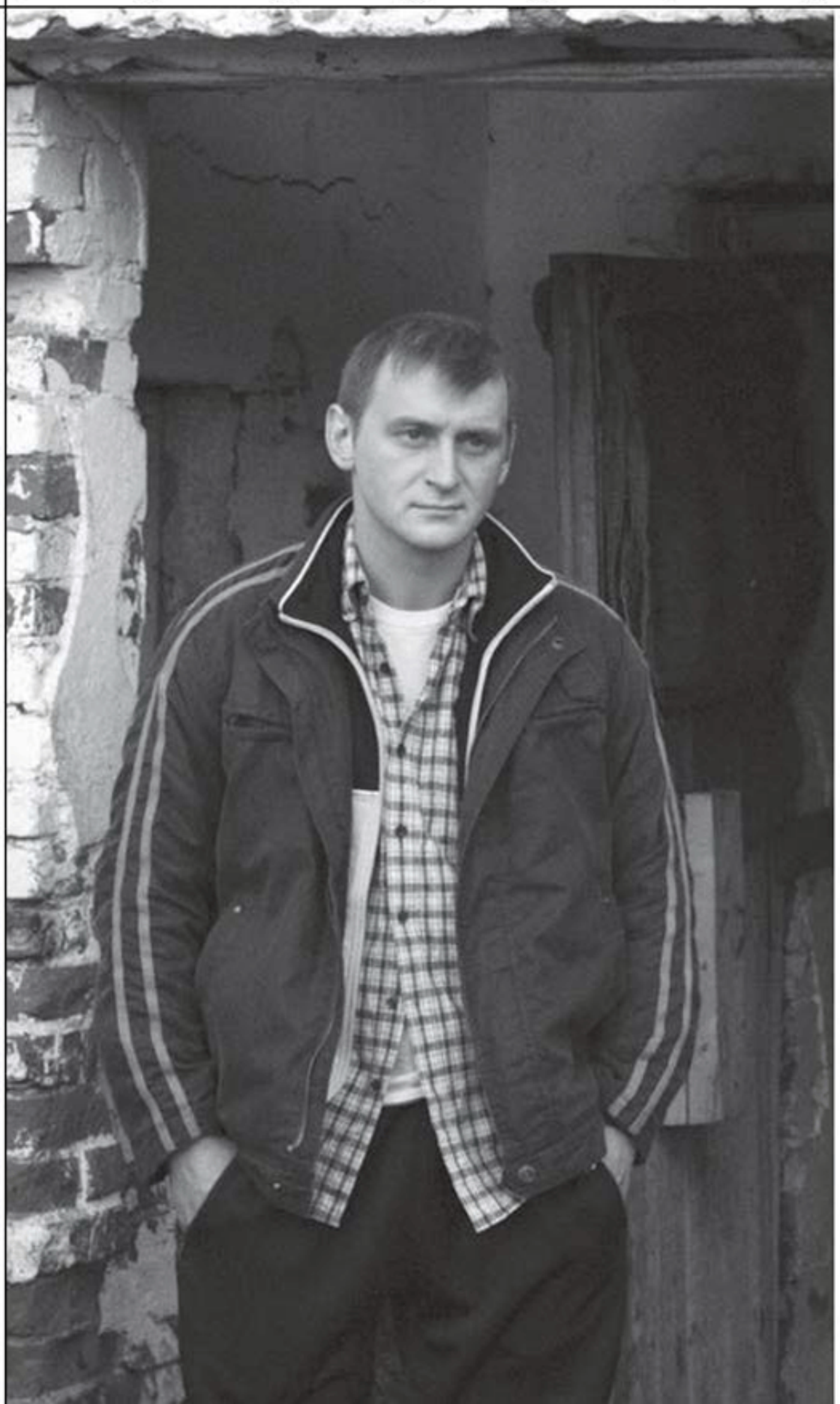
Никогда не поздно подписаться на
единственный в России ежемесячный
журнал по искусству. Нас знают потому,
что «Искусство кино» — это профессия
и досуг, это новости кино и телевидения,
статьи о новинках репертуара и интервью
с мастерами современной культуры,
увлекательные мемуары и сценарии,
новейшая отечественная
и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru



Тел. (499) 248-2822. Факс (499) 241-0852. E-mail: filmart@yandex.ru 119002, Москва, ул. Арбат, 35



«Разносчик», режиссер Андрей Стемпковский

АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Быть или жить?

Андрей Стемпковский и Юрий Быков принадлежат к разным кинематографическим школам. Стемпковский учился у Петра Тодоровского, Быков — воспитанник Алексея Учителя. Общее между ними то, что оба сняли по два полнометражных фильма, которые дважды соревновались друг с другом в конкурсе «Кинотавра» — в 2010 году и в 2013-м. Принадлежа к одному поколению тридцатилетних, оба режиссера демонстрируют столь полярные взгляды в искусстве, что самое время поразмышлять: что скрывается за существенным мировоззренческим несовпадением?

Своим первым фильмом «Обратное движение» Стемпковский убеждает, что современная война не кончается в российских «горячих точках». Пространство, которое вроде бы считается мирным, на самом деле тоже поле боя. Здесь идет война за выживание и человеческое достоинство, и смотрится она как тотальное безумие, как свидетельство вывихнутого века. В фильме героиня рисковала жизнью, чтобы спасти от рабства малолетнего беглого таджика, которого подобрала на улице российского провинциального городка, когда ее собственный сын считался пропавшим без вести. Затем сын, чудом вернувшийся из «горячей точки», с оружием в руках вставал на защиту тех ценностей, которые вложила в него мать. Это были ценности свободы, но они совершенно не разделялись теми, против кого осуществлялось отчаянное выступление. Российские бандиты, торгующие малолетними рабами, крышующие местные торговые точки, преследовали свои корыстные цели в мире, как говорили в советское время, «голого чистогана», очищенные от всякого человеколюбия.

Во втором фильме — «Разносчик», — международная премьера которого состоялась на Роттердамском кинофестивале, а российская на «Кинотавре», Стемпковский рассказывает о молодом парне из Подмосковья, находящемся в вакууме путинского застоя и повседневного безденежья. Устав и отупев от убогой монотонности жизни разносчика пиццы, отчаявшись собрать денег на операцию для смертельно больного отца, он решает изменить свою жизнь, став киллером, романтический образ которого был явно навеян киномифами об одиноких наемных убийцах вроде «Самурая» Мельвиля. Неумело застрелив неизвестного ему бизнесмена, герой, вместо того чтобы затаиться с полученными за работу деньгами, как современный Раскольников, устремляется на место преступления — на встречу с вдовой своей жертвы. Новоявленный убийца так и не смог стать машиной убийства. Совести в нем оказалось больше, чем людоедства, — ему нужно было узнать, какой жизненный след оставила после себя его жертва.

Фильмы Андрея Стемпковского совершенно не похожи на кинематограф Юрия Быкова. Автор фильмов «Жить» и «Майор» искренне считает, что время гуманизма закончилось. «Хватит, настало время волков, жрущих друг друга!» —

произнес режиссер на кинотаврской пресс-конференции. В отличие от Стемпковского, для которого разделение мира на «наших» и «ненаших» и состояние войны всех против всех — ненормальный закон современной жизни, к которому адекватный человек не в состоянии приспособиться, для Быкова это абсолютная норма, в условиях которой нужно обязательно выжить и победить. Быкова прежде всего интересуют выжившие, а не проигравшие. Последние — социальный

«Майор», режиссер Юрий Быков

балласт, который нет нужды особо жалеть, ибо в них нет должной витальности, которая могла бы им помочь «перегрызть глотку» другому. Кстати, в своих воззрениях Быков не одинок. Как отметил Марк Липовецкий, прямая зависимость уровня героического от количества врагов — это тот социальный диагноз современной российской жизни, который сегодня отражается в культуре[1].

Быковская картина мира в сущности представляет российскую правду жизни, но не выказывает к ней никакого критического отношения. Точнее, не знает, как к ней отнестись, поскольку отношение требует от художника социальной ответственности. В фильмах Быкова, равно как и в его высказываниях, наличествует релятивизм. На пресс-конференции на «Кинотавре» он просто поразил слушателей своей противоречивостью, в начале сказав о том, что пришло время жрать друг друга, затем добавив, что мама велит жить по совести и надо оставаться людьми.

В плане презентации особой российской антропологии фильмы Быкова могут легко удовлетворить интерес отборщиков кинофестивалей. Во многом поэтому они сразу же были замечены международными форумами (премьера «Майора» состоялась в Канне, а на фестивале в Шанхае фильм получил три приза — «Лучший фильм», «Лучшая режиссура» и «Лучшая музыка»). Быков входит в число авторов-фаворитов у ряда российских критиков: в этом году на «Кинотавре» «Майора» всерьез рассматривали как претендента на награду российской Гильдии киноведов и кинокритиков «Белый слон». И хотя режиссер награжден не был, одна представительница прессы заявила на пресс-конференции, что гордится жить в одной стране с таким честным художником, как он.

---

[1] Липовецкий Марк. Политическая моторика Захара Прилепина. — «Знамя», 2012, № 10. http://magazines.russ.ru/znamia/2012/10/li12.html

В чем же заключается смысл честности Быкова? И почему его мировоззрение можно считать полярным тому, которое демонстрирует в своих фильмах Стемпковский?

«Майор» рассказывает о сотруднике российской полиции, который, спеша в роддом к жене, насмерть сбивает на пешеходном переходе мальчика на глазах у матери. Близкий друг и сослуживец майора полицейский Коршунов (в этой

«Майор», режиссер Юрий Быков

роли появляется сам Юрий Быков) фабрикует улики так, чтобы вина пала на мать жертвы, а потом силой вынуждает пострадавшую подписать показания в пользу майора. Поддержанный начальником полиции, Коршунов верит, что «своих» нельзя сдавать, и готов всеми правдами и неправдами отмазать главного героя от неприятных последствий. Однако шокированный смертью ребенка, майор начинает сопротивляться стараниям Коршунова. Его совесть подсказывает ему отсидеть за содеянное, что не входит в планы коллег, которые начинают опасаться возможного скандала. Их страхи становятся все обоснованнее, когда потрясенный бесчинством полиции отец погибшего мальчика врывается в полицейский участок и берет в заложники сотрудников, одержимых круговой порукой. Майор понимает: либо разъяренный его внезапно вспыхнувшей совестливостью Коршунов истребит его собственную семью, либо майор должен сам избавиться от свидетельницы дорожного происшествия и замять дело. Быков подводит героя ко второму выводу.

На пресс-конференции в Сочи Быков упорно называл Коршунова положительным героем, мотивируя это тем, что тот действует очень последовательно и не сдает «своих». Коршунов действительно остается верен таким образом понимаемому «братству», которое он, по всей видимости, оценивает его как своего рода «окопное братство» времен войны, поскольку всем полицейским приходится ежедневно рисковать жизнью в борьбе с бандитами. «Они тоже люди!» — говорил режиссер о своих полицейских. Однако на поверку эти самые «люди» готовы в любой момент истреблять любых свидетелей для сохранения чести мундира и собственной карьеры. Возможно, потому что Быков сам играет Коршунова, он смотрится адвокатом своего героя, которого постоянно прессует начальник и который без сомнений выполняет приказы, используя всю свою брутальную мощь.

Рыба гниет с головы, как будто бы хочет сказать нам режиссер, отказываясь подчеркивать моральное опустошение своего героя, знающего лишь один закон жизни — по понятиям. Критическая дистанция между автором и героем здесь практически совсем отсутствует, что в конечном счете заставляет сделать вывод: для Быкова такой закон жизни представляется не требующим осуждения базовым принципом устройства российской действительности. Быков-режиссер предпочитает с циничным упоением наблюдать: а вдруг волки сами сожрут друг друга? Однако друг друга они пожирать не хотят, без сожаления уничтожая назначенных в жертвы. В пресс-релизе фильма говорится, что он является разоблачением коррупции в полиции. Но никто в нем на самом деле не разоблачен. Фильм утверждает, что существующая в России жизнь по понятиям — непременный закон, с которым спорить бессмысленно. Майор попытался было поспорить, но вызвал этим лишь хаос и новые жертвы. Его робкого протеста хватило ровно до того момента, когда под прицелом оказалась его собственная семья. Беспредельщиками в картине представлены все персонажи.

В отличие от сентиментального майора, после всех попыток продемонстрировать личный героизм выбравшего внеморальные предписания логики выживания, брутальный Коршунов демонстрирует упорство в своем рвении защитить честь мундира и сами принципы такой жизни. По сути, он отстаивает феодальные ценности, предполагающие, что мнение старшего всегда господина, властителя — не ставится здесь под вопрос. Круговая порука не знает самопожертвования. То же самое можно сказать и о майоре, с той лишь разницей, что причисляет он себя не столько к «семье» своего профессионального цеха, сколько к семье биологической, жертвовать которой совершенно не готов. В сущности, оба персонажа, не желая усомниться в главном для себя, защищают это главное ценой жизни невинных людей. Оба остаются живы.

Ни с одним из них не хочется идентифицироваться, поскольку оба героя напрочь лишены способности на человеческий жест, на то, чтобы хоть как-то возвыситься над вызовами судьбы. И дело не в том, что ни один из них не тянет на то, чтобы считаться положительным: подобный герой в традиции фильмов классического гуманистического репертуара в случае критической ситуации обычно всегда находил в себе силы на романтический героизм, что и делало его избран-

«Разносчик», режиссер Андрей Стемпковский

ным, отличным от обывателя человеком. Герои фильма Быкова скорее мыслят себя наследниками ницшеанского сверхчеловека без каких-либо комплексов и сомнений: ему все дозволено.

Быков не апеллирует к ценностям демократического сообщества. Его благо — это благо феодальной общины со строгой иерархией и субординацией. С точки зрения нынешних российских принципов жизни, где гражданский Закон практически до основания заменен отношениями по понятиям, история выгораживания полицейского полицейскими действительно почти что универсальна. Но только как тотальное российское зло, говорящее о насквозь больном обществе. Подобная ситуация требует от художника, как минимум, критического отношения, поскольку демонстрирует ценности, которые никак не вяжутся с ценностями общечеловеческой морали. Без отторжения действующих в обществе приоритетов подхода никакие художественные достоинства фильма не могут служить оправданием. Когда-то лидеры французской «новой волны» заявляли: нет эстетики без этики!

Через торжество устройства жизни по понятиям, презентируемое в том числе и через кино, современная Россия устанавливает свою автономность от остального мира. Утверждает декларируемый властью «особый путь», во многом лишенный этического содержания. Современное социально вовлеченное искусство подчас отзывается на этот цивилизационный разрыв, выводящий нашу страну в пространство варварства. Конечно, для международных фестивалей, изучающих в том числе и ментальные срезы различных стран и культур, погружение российского художника в коллективный варварский архетип вполне может посчитаться экзотикой. Но в своей собственной стране подобное искусство не несет этическую нагрузку, поскольку не предлагает никакого зазора между идеалом и жизнью.

Быков гнет линию такого ви́дения реальности от фильма к фильму. «Майор» в точности продолжает все то, что было сказано еще в первой картине режиссера «Жить», которая едва ли не восславила гнилость человеческой природы. Создавая притчеобразную историю, практически очищенную от социальной фактуры (действие разворачивалось на охотничьем поле), режиссер работал только на столкновении социальных типажей: молодой бритоголовый браток в черной кожаной куртке, страдающий падучей и уже потому вырожденец, и семейный увалень-охотник, годами постарше, в чертах которого узнавался крестьянский крепыш. Оба оказывались в экстремальных обстоятельствах, спасаясь от бандитов, задумавших убить братка, а заодно и свидетеля. Но финал фильма подводил зрителя к осознанию могучей силы базового инстинкта жизни. Этот инстинкт заставлял поначалу «хорошего крестьянина» становиться убийцей своего неожиданного «напарника» и являлся по сути единственным оправданием человеческого существования на земле. Напрасно в финале Быков помещал камеру на высоту птичьего полета, словно снимая оставшегося в живых убийцу с суровых позиций Бога. Героя он как минимум оправдывал его крестьянским здоровьем, говорившим нам о том, что победа в войне всех против всех досталась все же тому, у кого витальность сильнее. Подобная по сути биологическая концепция выживания имеет, как известно, чудовищных предшественников.

В отличие от Юрия Быкова, Андрей Стемпковский верит в человека. Для него кино — культурный проект, напоминающий о том, что европейская традиция гуманизма и есть тот гамбургский счет, с позиций которого можно оценивать поступки героев и в любом уголке российского пространства. Правда, сам Стемпковский слово «гуманизм» не любит, считая, что оно слишком часто мелькает в дурном контексте, и предпочитает говорить о любви к человеку. «Эта любовь к человеку для меня неразрывно связана с понятием «достоинство», — сказал мне Стемпковский в интервью. — Оно в европейской культуре имеет очень древние корни и почитается многими мыслителями изначально присущим человеку. У нас в стране, где в свое время не укоренилось римское право, равно как и римская этика и философия, долгое время самого этого понятия по сути не существовало, оно появилось лишь значительно позже, в XIX веке. Пролетарская

же революция в начале века XX срубила это деревце под корень, а возникший сразу за этим тоталитарно-репрессивный строй был весь основан на понижающей селекции, которая истребляла ростки достоинства самым жесточайшим образом. В новейшие времена постсоветское общество с его диким капитализмом оказалось еще большим испытанием для понятий достоинства и чести, которые были отметены за ненадобностью как неудобные препятствия в непрерывной погоне за золотым тельцом. Плебейские боги восторжествовали – при одновременной стагнации нравственных ценностей. Достоинство не стоит денег. И вот за это самое достоинство, столько веков угнетаемое в русском человеке, хотелось бы побороться».

Фильмы Стемпковского трагичны, поскольку показывают, насколько тяжело приходится героям сохранять человечность в современной российской действительности, агрессивно навязывающей всеобщее недоверие и противостояние. Режиссеру порой предъявляют претензию, что он подражает европейским авторам, и в частности Брюно Дюмону, снявшему «Человечность». Но это не слепое подражание, это скорее духовная преемственность, в которой скрыто своего рода сопротивление и социальная ответственность, а также возможность сохранить культурную память в стране, охваченной почти что тотальной амнезией и стремлением к самоизоляции.

В жизненных ошибках, личных драмах героев Стемпковского скрыто гораздо больше желания рисковать, бросить вызов свинцовым мерзостям российской жизни, чем в быковских протагонистах, которые на поверку просто остаются производными действительности. То, что Быков заостряет проблематику «жить», которую можно читать и как «выжить», говорит о том, что он расценивает состояние российской современной жизни как состояние своего рода гражданской войны, где каждый находится в постоянной опасности и стоит перед выбором: либо я, либо другой. В подобных условиях насилие стремится стать чуть ли не универсальным языком социальной коммуникации, и нужно обладать огромной силой духа, чтобы этому противопоставить любовь, дружбу, братство.

Состояние войны и опасности просвечивает и в фильмах Стемпковского, но его протагонисты приходят к осознанию необходимости противостоять насилию. Сын из «Обратного движения» готов защитить маленького таджикского раба, как брата. В финале есть попытка нащупать новую коммуникативность в мире, охваченном борьбой за утверждение личных интересов. Так же работает и «Разносчик», где способность героя не быть безучастным к другому тянет его познакомиться с женой убитого. И хотя этот шаг становится роковым, сам разносчик проявляет качество, говорящее о том, что его жестокость — трагическая случайность, а не образ мыслей. Стемпковский, как и Быков, думает о том, как человеку выжить на этой гражданской войне, однако законы этого выживания он видит не в истреблении друг друга, а в поиске жизнеспособных кодов, в создании системы человеческих отношений и связей, которые поддерживают бытие испокон веков. И хотя его герои в критической ситуации также могут браться за оружие, инстинкту «жить» они противопоставляют если не гамлетовское «быть», то точно — оставаться человеком.

ЛИЛИЯ НЕМЧЕНКО

Лузер как культурный герой

«Счастье не за горами».
Арт-объект в Перми

Фильмы-победители конкурса полного и короткого метра на «Кинотавре»-2013 связаны между собой по принципу единства и борьбы противоположностей: молодой режиссер, дебютант, ученик Сергея Овчарова, выпускник Санкт-Петербургского государственного университета кино и телевидения Тимофей Жалнин рассказал драматическую историю о губительной страсти к успеху, победе во что бы то ни стало, а зрелый, известный мастер Александр Велединский снял фильм о драме жизни классического лузера. Звучное, но при этом обидное английское слово «лузер», появившееся в обиходе в последние десятилетия, стало синонимом нашего родного и привычного «неудачник». Это слово — индикатор доминирования экономического дискурса в современной культуре (так и авторский кинематограф плюс все, что ориентировано не только на основные инстинкты, с легкой руки продюсеров и маркетологов стало называться артхаусом).

Постсоветский человек, вброшенный волей исторической необходимости в пространство буржуазной этики (и не только), оказался в ситуации самоучки. В краткосрочных курсах по обучению капитализму на теорию времени не было, поэтому в ход шли старые идеологические схемы и ценности, вычитанные из великой литературы XIX века: инициатива, успех, продвижение, карьера и т.п. Такие инструкции получал без малого двести лет назад герой бальзаковского «Отца Горио» Растиньяк: «...относитесь к людям так, как они того заслуживают. Вы хотите успеха — я помогу вам... Чем хладнокровнее будет ваш расчет, тем дальше вы пойдете. Бейте без жалости — вас будут бояться. Смотрите на мужчин и женщин, как на почтовых лошадей, которых оставляют издыхать на каждом перегоне, — таким путем вы достигнете пределы своих стремлений»[1]. Само содержание стремлений последние двадцать лет конструируется и успешно программируется СМИ, телесериалами, рекламными слоганами для тех, кто *«этого достоин»*.

Лузер — это не просто неудачник, в первую очередь он — неудачник в глазах других, проживающих в «обществе спектакля»[2], признаки которого французский философ Ги Дебор описал еще в конце 60-х годов прошлого века. Эпоха спектакля характеризуется отсутствием непосредственного восприятия мира. Жизнь в спектакле, согласно теории Дебора, означает замещение реальной жизни иллюзией, зрелищем образов, спектаклем в привычном понимании этого слова: «все, что раньше переживалось непосредственно, отныне отчеснено в представление»[3] и «чем больше он [зритель] созерцает, тем меньше он живет; чем больше он соглашается признавать себя в господствующих образах потребностей, тем меньше он понимает собственное существование и собственное желание. Внешний характер спектакля по отношению к человеку действующему проявляется в том, что его собственные поступки принадлежат уже не ему самому, но другому — тому,

[1] Бальзак О. Отец Горио. Л.,1946, с. 79.
[2] См.: Дебор Г. Общество спектакля. М., 2000.
[3] Там же, с. 23.

«F5»,
режиссер
Тимофей Жалнин

кто ему их представляет»[4]. Современное общество спектакля присваивает себе все, что претендует на уникальность, тиражируя образцы для подражания.

Травматический опыт лузера складывается из постоянного несоответствия себя, собственных представлений навязываемым образам успеха. Талантливые, целеустремленные девчонки из фильма «F5» никакого иного опыта, кроме жизни в обществе спектакля, не имели. Катя, представляющаяся как Кэт, и Галя — студентки Челябинского института культуры, приехавшие на хореографический конкурс покорять столицу. Концептуальное название их коллектива «F5» рифмуется с не менее концептуальным номером по мотивам мифа о Галатее. Страстный, глубокий по выразительности танец (роли Кати и Гали исполнили выпускницы Вагановского училища Дарья Барабанова и Ирина Точильщикова), сложная символика выступления явно расходились с ожиданиями менеджера проекта. Катя, услышав в перерыве его слова о том, что надо бы быть понятнее, принимает решение переработать финал, заменив contemporary dance на клубный танец. Съемки перерыва в конкурсе происходят в курилке и подсобных помещениях классицистского здания: на этом контрасте устойчивого, осененного традициями пространства парадного дворца и суетного времени закулисья, где толпятся журналисты, критики, продюсеры — участники общества спектакля, вырастет основной конфликт фильма, развернется история добровольного шага к подмене. Интуитивный протест Галины против изменения второй части их композиции в стиле contemporary dance на попсовый клубный танец превращается в протест трагический (как гибель модернистско-романтической мечты о новом, индивидуальном, неповторимом), а финальная истерика Кэт, той, которая побоялась сохранить идентичность, лишь углубляет драму желаний «соответствовать». Навязанные стратегии успеха оказываются серьезным тестом на такие ценности, как дружба, взаимопонимание, индивидуальность, творчество. Фильм, наполненный музыкой и движением, завершается титрами с указанием названия диплома, полученного Катей и Галей, похожими на некролог.

В конкурсной программе короткого метра был еще один фильм, в котором установка на победу превращалась в практику мелких подстав и предательств. Комедия «Холивар» Екатерины Носик и Дарьи Носик — о том, как легко можно стать марионеткой в чьем-то спектакле, в данном случае в новом менеджерском проекте одного из столичных кафе. Героини актрис Александры Ребенок и Сесиль Плеже — официантки, продолжающие традиции поколения дворников и кочегаров (одна — аспирантка химфака, другая — спортсменка с обостренным чувством справедливости). Однажды в начале смены на пороге их подсобки по-

[4] Там же, с. 30–31.

«F5»,
режиссер
Тимофей Жалнин

является менеджер кафе и скучающим тоном, нарочито зевая, сообщает о конкурсе на лучшее обслуживание, победа в котором — поездка в Нидерланды. Далее мы становимся свидетелями проверки на прочность женской дружбы, тактики интриганства, владения актрисами техникой буффонады, а режиссерами умения снимать эксцентрическую комедию. Гонка за красными сердечками (именно их нужно было как можно больше набрать претенденткам на путешествие) завершается отрезвлением — подруги (уже бывшие) узнают, что вся их «честная борьба» снималась на камеру и выложена в сеть, а менеджеры кафе придумали себе новый десерт из видео. Развязка — справедливый гнев девушек, антиконьюнктурный пафос и торжество женской солидарности. Ненарочитая критическая интонация сестер Носик — попытка противостояния идеологии «слабого звена», активно предлагаемой телевизионными проектами игр «на выбывание».

Лузерство Служкина (главного героя фильма «Географ глобус пропил») — история другого порядка. Даже перенесенный из 90-х (роман А. Иванова с отечественными реалиями конца прошлого века, по мотивам которого сделан фильм, был опубликован десять лет назад) в нулевые, Служкин (К.Хабенский) — персонаж с советским бэкграундом, причем не только индивидуальным, но и типологическим. За героем Константина Хабенского — огромный шлейф знаков, текстов, миропереживаний и ощущений отечественной культуры: от относительно близких 70—80-х годов до дальних — традиций русской литературы, в которой «лишний» и «маленький человек» — принципиально неудачливы. О типологичности и даже архетипичности Служкина говорил сам режиссер, проясняя связь фильма с романом: «Да, мы старались сохранить и точно передать характеры персонажей, архетипичные особенно для России».

Российский неудачник/лузер — желанный герой отечественной культуры, ибо он всегда несет в себе тихое сопротивление внешнему миру, явленному в виде чуждых ему социальных установок и властных предписаний. Проигрыш, пораженчество, но при этом обретение внутренней свободы — доминирующие мотивы послеоттепельного отечественного искусства. И не случайно в фильме Велединского много интертекстуальных связей с советскими художественными текстами. К примеру, герой Хабенского подобен герою Юрия Трифонова из повести «Обмен», выражавшей когда-то мироощущение и особую жизненную стратегию 70-х, смысл которой заключался в словах: «...нет ничего более мудрого и ценного, чем покой, и его-то нужно беречь изо всех сил». Служкин тоже ищет покоя, его покой — эта «привычка жить», именно так он объясняет красивой ученице Маше свой страх перед смертью. Хабенский в роли Служкина органично существует в предложенных режиссером обстоятельствах, соединяя два времени:

настоящее бытовое, повседневное, явленное в вещном мире узнаваемых нулевых, и историческое — «безвременье» 70—80-х. Именно тогда, в 70-е, в искусстве складывалось нонконформистское движение, без которого никогда бы не появился один из главных персонажей фильма — арт-объект «Счастье не за горами». Ирония элитарного московского концептуализма через сорок лет воплотилась в массовом public art на территории новой культурной столицы — индустри-

«Холивар», режиссеры Дарья Носик, Екатерина Носик

альной Перми. Первый раз огромные буквы складываются в оптимистическую фразу «СЧАСТЬЕ НЕ ЗА ГОРАМИ» именно тогда, когда курящий на балконе Служкин подсчитывает свои доходы от честного учительства. Каждое последующее появление этой установки на успех работает на стоическую, помноженную на иронию философию жизни главного героя. Его лузерство — желанный способ и образ жизни.

Роль Служкина возвращает Хабенского в начало его театрального творчества, когда еще не замеченный в сериалах актер играл роль бродяги Эстрагона в спектакле Юрия Бутусова «В ожидании Годо» по Беккету. Рисунок его тогдашней роли напоминал кардиограмму сердечного приступа, зубцы которой падали вниз и робко поднимались над изолинией, давая надежду на очередное ожидание. Герой Хабенского в момент новой попытки расстаться с жизнью произносил: «Я — легкий!», через полтора десятка лет он мог бы пропеть слова из песни Кипелова, лейтмотива «Географа...»: «Свободным стану я/ От зла и от добра».

Сходство героя Хабенского с известными литературными и киногероями — Зиловым, Сергеем Макаровым, Бузыкиным — внешнее. Служкин другой. В текстах Вампилова, Володина, Трифонова, Балаяна атмосфера духоты и абсурдности окружающего мира была представлена так плотно, что создавалось ощущение ее материального присутствия рядом с тобой. Это была, по воспоминаниям художника Ильи Кабакова, атмосфера «отчаяния, тоски, безысходности и ужаса, которая составляла окружающий воздух... жизни... ровное отчаяние, загнанное, безысходное состояние...» У Служкина (ни по роману, ни по фильму) не могло быть генетической социальной памяти в том объеме, в котором она присутствовала у героев искусства 70—80-х. Ценность работы Велединского и Хабенского в том, что они показали жизнестойкость особого психотипа неудачника. Если герой Трифонова — интеллигент-неудачник, не нашедший счастья в семье, не добившийся успехов в профессии, находящийся в разладе с самим собой, то герой Хабенского, имеющий в анамнезе все те же «достижения», не мучается от бес-

конечных рефлексий. С трифоновскими героями его сближает осознание ценности чувства свободы, верности себе, испытания неудачами на жизнестойкость. В целом же герой Велединского достаточно гармоничен, и это не гипотетическое суждение: на экране мы часто видим его таковым. Невероятное счастье и одновременно боль в глазах Хабенского (так боятся за любимых и близких) нам дано увидеть в первых кадрах, когда Служкину, вернувшемуся домой, на шею бросается дочка. Мы — свидетели экскурсии в порт вместо скучного урока про экономические районы, где Служкин проявил мастерство рассказчика, превращающего безликие технические объекты в живых персонажей. «Служкин смотрел на надменные, аристократические дворцы лайнеров, на спальные кварталы однотипных пассажирских теплоходов, на схожие с длинными заводскими цехами туши самоходок-сухогрузов и барж, на вокзалы дебаркадеров и брандвахт, на трущобы мелких катеров, на новостройки земснарядов, на башни буксиров-толкачей по окраинам, на ухоженные пригороды «метеоров» и «ракет». Мачты вздымались как антенны, как фонарные столбы, а такелаж был словно троллейбусные провода»[5]. Приведенная цитата из романа точно переведена оператором Владимиром Башта в изобразительный ряд. Герой Хабенского обладает важным качеством, обеспечивающим его свободу, — самоиронией, вот почему цитата с качелями из «Полетов во сне и наяву» завершается «снижающим» романтический эпизод падением.

Главное событие фильма, в котором Служкин впервые оказывается победителем, — это поход. Поход — постоянное балансирование на грани между красотой и смертью, природной витальной силой, опасностью и удачей. Поход предстает в фильме как инициация не только для подростков, но и запоздалая проверка на мужскую зрелость Служкина. Поход — это гамбургский счет для всех его участников. Здесь вновь нельзя не восхититься работой оператора, который отказался от соблазна «сделать красиво», его общие и крупные планы реки, взлохмаченная пена порогов, обрывы, каменистые склоны, борьба со стихией подчинены логике развития отношений Служкина с Машей и остальными учениками. Оставшись после похода без работы, Служкин не держит зла на предавших его ребят. Неудачник Служкин не мелочен, он свободен, «свободен наяву, а не во сне». Свобода — главная ценность отечественного лузера, именно она становится «кодом доступа» к особой категории героев, рожденных в советском прошлом. Вместе с советским прошлым из отечественного кинематографа ушел образ интеллигентного, самодостаточного, просто хорошего человека. Нет для него места и в декларируемой государственной идеологией (если таковая и имеется) системе ценностей. Вот почему фильм-победитель не столько открывает нам новые жизненные стратегии, сколько оставляет нас в пространстве старых культурных кодов со знакомыми культурными героями.

P.S. При написании этой статьи я обнаружила существование Лиги лузеров, сопредседателем которой являлся Федор Дунаевский, тот самый «курьер» из одноименного фильма Карена Шахназарова. Его персонаж всегда превращал жизнь в непредсказуемое приключение. Будем считать лигу нашей поддержкой автору критики общества спектакля.

[5] Иванов А. Географ глобус пропил. [Электронный ресурс]— http://modernlib.ru/books/ivanov_aleksey/geograf_globus_propil/read/

И М Е Н А

Александр Велединский

Фото: ruskinoru

ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ

Профессионал

Два события весны-лета 2013-го выводят Александра Велединского на авансцену отечественного кинематографа в существенно модернизированном статусе. Первое, не хронологически, событие: Гран-при на «Кинотавре» за экранизацию романа Алексея Иванова «Географ глобус пропил» — крупнейшая на сегодняшний день награда в биографии режиссера. Второе событие: 18 мая ушел из жизни главный мифотворец русского кино двух последних десятилетий — Балабанов. В результате теперь именно Велединский — хотя этого, кажется, никто не ожидал — выходит одним из главных смотрящих (если не главным) за так называемое «русское». Точнее, за «пронзительное русское», что бы это ни значило.

Причина не в уровне влиятельности, не в масштабе дарования и не потому, что один из фильмов Велединского поставлен и назван по мотивам книг Лимонова, включая сборник «Русское», а просто ввиду немногочисленности в современном отечественном пейзаже режиссеров, так же преданных занятию национальной (само)идентификацией. (Еще вспоминается Александр Рогожкин.) Сам же этот условный «русский мир» его апостолы видят настолько различно, что если бы не их собственные — отчетливые и бесспорные — намерения мыслить и снимать о национальном, никто, возможно, и не заметил бы этого тематического между ними сходства (что в очередной раз подтверждает национальный аспект как пустое, в сущности, поле, потенциально открытое любому идейному наполнению).

С другой стороны, биографически у Александра Алексеевича с Алексеем Октябриновичем на удивление много общего. Гораздо больше, чем может показаться на первый взгляд. Родились они в один год, оба — в крупных провинциальных городах, областных центрах нестоличной России. Оба любят русский рок и совершенно одинаковым образом его используют (найдите десять отличий в сценах приезда Кира в уездный город и перемещений Данилы Багрова по Питеру). В кино оба пришли третьими калачами — отслужив в армии, повидав жизнь, имея за плечами одно высшее (гуманитарное у Балабанова, техническое у Велединского) образование. Старший на полгода стартовал на целое десятилетие раньше и к моменту, когда Велединский только запустился с первой, после диплома, короткометражкой, уже выпустил пять полных метров, основательно перепахавших контекст российского кино, став тем, кем Велединский не стал и поныне, — живой легендой. Если не считать пробных оммажей свердловским рокерам, Балабанов начинал с высокой культуры (Беккет, Кафка), постепенно проникаясь народным бессознательным и отечественным масскультом; Велединский же, поначалу увлекшись постгоголевскими аллегориями Вячеслава Пьецуха («Ты да я, да мы с тобой»), скоро переключился на посконную реалистическую злободневность и до сих пор, строго говоря, остается ею полностью

исчерпан (исторический мини-сериал «Ладога» еще только предстоит). Со второй половины 90-х современность начинает интересовать и старшего, что сближает его с младшим в части любимой обоими темы — выживания простого русского мужика (пацана) в непростых местных условиях.

То обстоятельство, что в центре повествования у Велединского всегда именно мужчина, можно принять за случайное родимое пятно: мол, автор — мужик, вот и снимает про мужиков. На самом деле все серьезней, как это становится понятно после изучения всей фильмографии автора, благо она образует завидное идеологическое единство. Дело в том, что, по Велединскому, быть человеком — это значит в первую очередь быть мужиком (а не бабой), а быть мужиком — это значит быть встроенным (даже вляпанным, если угодно) в общество и нести по отношению к нему свой мужской и по возможности суровый индивидуальный долг (на женщин, согласно Александру Алексеевичу, никакой онтологический долг не распространяется, но об этом позже).

Мужской долг может быть самой разной природы. Чаще всего он семейный и профессиональный, но не обязательно и не всегда. Братья Василий и Серафим, сколько себя помнят, несут никому, кроме них, не нужную вахту («Ты да я...»). Для судьи Ивана Скляра безупречное судопроизводство больше, чем работа, — это дело всей жизни; то же – самосуд, осуществляемый его «черным двойником», маньяком (сериал «Закон»). Романтичный подросток-нарцисс Эдуард ощущает призвание одновременно «проклятого поэта» и будущего всенародного любимца («Русское»). Предвосхищая развитое впоследствии Сергеем Лозницей представление о России как о пространстве, где нет дорог, но есть направления, в каждой серии «Дальнобойщиков» в смертельно опасные переделки попадают Иваныч и Саша, и выполнение ими профессиональных обязательств по доставке груза хронически граничит с героизмом. Вернувшийся с войны Кир так глубоко переживает чувство вины перед погибшими товарищами, что в результате надолго застревает между службой и гражданкой, между той реальностью и этой («Живой»). Незаметно для окружающих (и тем более трогательно) стремится оставаться человеком в трудных, агрессивных ситуациях, человечности нимало не способствующих, пермяк Витя Служкин из «Географа...» (см. также фамилию героя).

Слово «долг» применительно ко всем перечисленным лицам могло бы показаться слишком общим, кабы не прожиточный минимум угрюмости, присущей даже самым жизнерадостным из них, вроде дальнобойщика Саши, сыгранного Владиславом Галкиным. Угрюмость обеспечена суровой природой мужика, а также тем фактом, что мужик всегда, даже на досуге, находится при его исполнении (напомню, что долг онтологический). Второе место в жизни мужика после, а зачастую и вместо, работы занимает распитие водки. Перечислить все виды ее употребления у Велединского — все равно как пытаться сосчитать все звезды на небе в ясную ночь. Распитие водки, судя по всему, как бы предначертано мужику, поэтому водку у Велединского принято пить в любых условиях, по любым поводам и с совершенно особым значением, даже для делириумного российского кино беспрецедентным (в этом вопросе с Велединским может поспорить разве что Рогожкин).

Другая важная черта мужского мира Велединского: мужик, как правило, живет не один, а среди других мужиков. Жизнь всякого мужика по умолчанию трудна, и потому счастлив тот мужик, у кого среди окружающих есть друзья. Самые счастливые мгновения жизни у Велединского — всегда за стаканом и в кругу друзей. У Велединского можно встретить самый богатый ассортимент мужских объединений и коллабораций: добрососедство, симбиоз, дружба, фронтовое братство, общее уголовное дело и т.д. В «Ты да я...» делили крышу, представляя собой шизофренически раздвоенное целое, два брата-путейца. Нуклеарную ячейку по обслуживанию КамАЗа образует дуэт в «Дальнобойщиках». Мушкетерский союз четырех друзей вырабатывает фабульное топливо культовой «Бригады». В «Русском» Эдуард окружен отребьем, готовым ради него поставить на уши целый город. Любопытную аллегорическую общность, готовый общественный срез — Велединский вообще мастер по таким срезам — содержит

и палата психушки «Сабурова дача», в которую попадает главный герой. Благодаря самоотверженности друзей жизнь Кира была спасена, а затем превратилась в плавный кошмар («Живой»). Самый несчастный на сегодняшний день герой Велединского — Служкин, а несчастен он, потому что одинок, потому что нет у него никого, с кем он мог бы поговорить по душам и кто смог бы понять его «стилистические претензии» к этому миру.

Частое повторение слова «мужской» не должно вводить в заблуждение. Его не следует отождествлять с такими качествами, мужчинам нередко приписываемыми, как рациональность, сухость, эмоциональная глухота. Напротив, во всех фильмах Александра Алексеевича широко представлены сентиментальность, страсти и склонность к аффектам. Нежный симбиоз сказочных братьев Серафима и Василия не спасает их от перманентного противостояния, включая убийство домашнего животного и беготню друг за другом с топором в руках. Подросток Савенко режет вены, столкнувшись с изменой девушки. Кир большую часть фильма находится в состоянии галлюцинаторного психоза, от которого исцеляется, проведя похоронный обряд. (Завершение ритуала совпадает с окончательной физической кончиной героя, что отсылает к сократической метафоре смерти как исцеления.) Что до Служкина, то помимо мелких хулиганских выходок он регулярно уходит в запои. В «Живом» мужская поэтика «чрезвычайки» как нормы жизни доведена до трансцендентного предела. Вернувшийся с войны безногим, солдат психологически не приспособлен к мирной жизни, но эта неприспособленность показана не как проблема, подлежащая или не подлежащая решению (например, психологической адаптации к новым реалиям), но прямо противоположным образом: через объективную свинцовую мерзость окружающей действительности. Гражданка настолько пропитана низостью, лицемерием, конформизмом и продажностью, что чувства, вызываемые ею, сводятся к брезгливости, досаде и в лучшем случае жалости к ее обитателям (взяточничество, зашкаливающий цинизм, нравы, царящие в среде торговцев, засилье кавказцев, женская неверность...). Цену благополучию можно видеть на примере сослуживца и антипода Кира – новоиспеченного москвича Славы, заискивающего перед женой и малодушно не вышедшего к другу проститься. (В «Живом» вообще отменно выдержан баланс между солипсизмом протагониста и всамделишным отчуждением общества потребления, окружающего бессильных призрачных вояк. Как знать, не сидел ли за рулем грузовика, сбившего героя Алексея Чадова, ангел смерти, посланный Всевышним из милосердия? Схожую, но менее педалируемую неопределенность можно наблюдать и в «Русском», где изображение Сабурки зловещим концлагерем прямо или косвенно противоречит наблюдениям героя, совпадающим с диагнозами «врачей-убийц»: так, тихий на вид интеллигент в самом деле помешан на кафельной плитке, осужденный,

«Живой»

в котором подозревают симулирующего психопатию, действительно оказывается скорее симулянтом, чем больным, и даже выписывают Эда отнюдь не после беспристрастного обследования или успешного исцеления, а в ответ на требование столичного светилы, в юные годы также совершившего попытку суицида. Но это большая отдельная тема.)

Весьма чувствительные удары судьба наносит мужику не только в ходе исполнения им долга, но также посредством баб (женщин или девушек). Как и Балабанов, Велединский — один из крупнейших женоненавистников современного русского кино (при том, что сам этот тип женоненавистничества у обоих далеко не оригинален и восходит к романтизму). «У женщин нет интеллектуальной совести», — заявляет (вероятно, цитируя Ницше) эпизодический уличный интеллигент-алкоголик в «Живом», единственный взрослый человек в этом фильме, способный видеть призраков и общаться с ними. Безотносительно возраста и социального положения женщины в рассматриваемых сюжетах или откровенно глупы (материнский тип), или откровенно порочны (все остальные). Лишь изредка и только в сериалах мелькает относительно приемлемый положительный типаж бабы-товарища; в трех полнометражных фильмах искать таких бесполезно. За исключением наивных и беспомощных матерей, женщины в этом пронзительном русском космосе суть вероломные, своекорыстные твари, чья лучшая черта — с мужской точки зрения — их ненасытная похоть.

Сексуальная неотразимость Галкина в «Дальнобойщиках» не просто комическое клише, которое сценаристу удобно использовать в разных целях: готовность молодых женщин вступать в интимную близость с буквально каждым первым встречным присутствует едва ли не во всех фильмах Велединского с участием молодых героинь. Нимфоманией поражены бесчисленные медсестры, проводницы, продавщицы и случайные попутчицы. Всем им достаточно одного небрежного взгляда, брошенного хмурым мужиком, чтобы тут же отдаться ему в каком-нибудь ближайшем закутке. Ясно, что это не столько полноценные люди, сколько расхожие (и приятные на мужской вкус) представления о бабах-блядях, чьи сексуальные аппетиты типичный мачо практически приветствует, но втайне злорадно презирает. И все же чаще бабы создают мужику дополнительные проблемы, нежели помогают их решить.

Красивая девочка Света в «Русском» прямо признается Эду, что не будет с ним гулять, «потому что он бедный», то есть аргументирует свое решение точно в соответствии с ожиданиями самого Лимонова — Велединского. Мать Эда — порядочная, интеллигентная дама — настолько опасается выходок своего непредсказуемого сына, что не вызволяет его из «Сабуровой дачи», а затем по наивности сдает беглеца милиции. Грубая сыновья брань в ее адрес и публичное отречение — случай для русской культуры настолько исключительный, что вызывает приступ неконтролируемой агрессии у вора в законе, исповедующего, как водится, архаический культ материнства. В «Русском» одноногий ветеран войны слышит от своей матери рыдания и жалобы вместо слов утешения и поддержки. Его девушка шарахается от инвалида, зато остальным селянкам достаточно услышать, что член у парня на месте, чтобы тут же начать строить ему глазки. Беременная жена неоднократно пытается отговорить священника Сергея от бескорыстной помощи незнакомому солдату (здесь любопытно, что в этой ситуации священник предпочитает поступить «по-пацански», как добрый самаритянин, несмотря на то что эта помощь — несомненно, одобряемая Велединским — идет вразрез не только с пожеланиями жены, но и с семейным долгом). Число палок, которые женщины у Велединского суют мужчинам в колеса, ограничено лишь количеством картин, снятых Александром Алексеевичем. Особенно отталкивающие (но, как обычно, внешне привлекательные, желанные) бабы в «Географе...»: вечно недовольная жена, расчетливая коллега, вредная завуч (эта еще и непривлекательна), вульгарная подруга. Последняя, Ветка, наиболее почеловечески приятна в этом ряду, и то потому, что худо-бедно справляется с ролью товарища. Но что, однако, всем этим феминам от мужика нужно? «Квартира, машина да хрен в пол-аршина», — отшучивается Служкин, но дальнейшие

события доказывают его нешуточную правоту: так, разглядев в Будкине обеспеченного самца, Надя решительно меняет свое первое о нем впечатление.

В «Русском» и «Географе...» — вольных экранизациях — мизогиния достается Велединскому по наследству; в «Живом», снятом по оригинальному сценарию, это вполне шовинистическое мировоззрение воспроизводится режиссером самостоятельно. Как бы то ни было, во всех фильмах и сериальных

проектах Велединского налицо единое представление о гендере. В соответствии с ним наибольший шанс стать человеком выпадает представительнице так называемого слабого пола в детском и в подростковом возрасте, совпадая также с периодами ее высшего человеческого обаяния. Зрительские симпатии вызывают в этом мире не женщины, а девочка Тата, школьница Маша Большакова и типичная пацанка Света Скляр. По мере взросления им придется «обабиться»: Тата и Света однажды проснутся копиями матерей, а Маша Большакова вот-вот предпочтет своему учителю географии одноклассника-конформиста.

Способность распознавать и выражать в современности нечто глубоко типическое — сильная сторона Велединского, также роднящая его с Балабановым. Но никакая близость сюжетов и бэкграундов не покроет принципиальное психологическое различие между двумя этими авторами, огромную внутреннюю дистанцию их творческих намерений. Балабанов — даже в самых проходных своих картинах — неизменно вольный художник и визионер; Велединский — в первую очередь профессионал, грамотный производитель качественных образов и образцов. Алексея Октябриновича, почти с самого начала попавшего под крыло к продюсеру Сергею Сельянову и, очевидно, в последнюю очередь сообразующегося с требованиями рынка, затруднительно вообразить соавтором какого-нибудь «качественного, демократичного сериала» вроде того же «Закона», не говоря уже о «Дальнобойщиках». Александр Алексеевич, несмотря на то что и его фильмы можно назвать авторскими, сознательно ориентирован на общественное мнение, на некий «определенный уровень». Тем интереснее, останется ли он столь же робким и сознательным, как это необходимо всякому профессионалу, или все же осмелеет теперь, заполучив такой роскошный материал, как «Соборяне», и одновременно статус признанного мастера?

АЛЕКСАНДР ВЕЛЕДИНСКИЙ:

«У нас война никогда не прекращается»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ВИКТОР МАТИЗЕН

Виктор Матизен. Как тебе кажется, горячий прием «Географа...» на фестивалях в Сочи и Одессе предсказывает его массово-кассовый успех?

Александр Велединский. Очень надеюсь, хотя не был ни на одном из этих просмотров – в Сочи сидел в гостинице и писал эсэмэски Хабенскому, который был в зале. Был на показе в Фонде Потанина, где ежегодно со всей страны собираются на семинар 350 лучших студентов разных специальностей — инженеров, экономистов, юристов, филологов... Они выполняют там какие-то свои проекты по специализациям, а в обязательную программу входит показ и обсуждение нового фильма. В этом году смотрели «Географа...». Я подошел к концу просмотра, слышу — поют песню из фильма. Зашел в зал — стоят, аплодируют и поют. Потом часа три задавали вопросы — ребята помягче, педагоги пожестче.

В.Матизен. А ты когда-нибудь наблюдал реакцию на твой фильм в обычном кинотеатре?

А.Велединский. После выхода «Живого» мне посреди ночи позвонил Андрей Чадов и сказал, что сидит с мамой в кинотеатре, где ничего не видно и ничего не слышно. Мы с женой помчались в «Октябрь» посмотреть, что за копии вышли в тираж, взяли билет на 2.30. Кроме нас в зале было еще человек восемь. Изображение и звук — практически эталонные. Перед нами какие-то девицы — судя по всему, ждали парней и решили убить время на первом попавшемся сеансе. Минут через двадцать, когда на экране появляются «привидения», раздается звонок. Одна из девушек говорит: «Через полчаса? Хорошо, мы пока кино смотрим». Через полчаса — новый звонок. «Подождите, досмотрим немного и выйдем». Досмотрели эпизод, начали смотреть следующий. Третий звонок. «Вы что, подождать не можете?!» Еще несколько сцен, до финала две части, четвертый звонок. Видать, и парни стоят, и у них стоит. Девчонка орет в трубку: «Пошли на х**!» и выключает телефон.

В.Матизен. Готовая форма для рекламного ролика к какому угодно фильму — остается только кадры вставить. У «Живого» ведь был неплохой прокат?

А.Велединский. Фильм стоил миллион триста, собрали три с половиной плюс телевидение и DVD, так что продюсеры оказались в плюсе.

В.Матизен. С «Географом...» прокатчики предсказывали тебе какие-то цифры?

А.Велединский. Алексей Рязанцев из «Каро», когда вручал мне приз от прокатчиков на «Кинотавре», сказал, что может быть отличный прокат, но сумму не назвал. В Одессе виделся с Сергеем Сельяновым, он сказал, что вопрос в рекламе и «сарафанке». На «Кинопоиске» рейтинг зрительского ожидания сейчас 87 процентов. Я дважды в неделю заглядываю в Твиттер и вижу: сразу после фестиваля поднимается волна. В Фейсбуке и «В Контакте», говорят, тоже. Задача — удержать интерес до начала проката в ноябре.

В.Матизен. Как вы рассчитали время выпуска?

А.Велединский. Летом и в сентябре невыгодно — все в отпусках. А в октябре внимание заберет «Сталинград». Ну, еще будет масса фестивалей, и наших, и забугорных, — если там как-то заметят или отметят, то, может, интерес не спадет.

В.Матизен. На «Кинотавре» ты упомянул про конфликт с продюсерами, которые хотели выбросить несколько сцен. С чего бы это?

А.Велединский. Это, по-моему, была продюсерская ошибка.
В.Матизен. Не Тодоровского же?
А.Велединский. Когда фильм кромсали, Валерий был в Америке, а я снимал «Ладогу». Когда вернулся, меня поставили перед фактом: Вадим Горянинов выбросил самое «мясо».
В.Матизен. Имеешь в виду сцену с мясными пельменями?
А.Велединский. Не только. Еще эпизод с учительской тряпкой, в которую помочился ученик...
В.Матизен. И ее?! По-моему, это лучший пропедевтический момент фильма. Как бывалый учитель рекомендую коллегам как образец поведения в экстремальной ситуации: расправа с оборзевшим школьником должна быть краткой и ошеломительной.

Александр Велединский

А.Велединский. Еще они выбросили единственную сцену, в которой Служкин проговаривает, что думает о жизни, — смешную и очень русскую историю. Когда я прочел ее у Иванова, вспомнил своего товарища, который мог час цитировать святых отцов, а потом сказать: «Ну что, по бл***м?», и воочию увидел персонаж. Как можно было это вырезать? А весь блок, который идет за ней? С девочкой, которая его дождалась, с Кирой, которой ему неудобно отказать, и он прикидывается пьяным... Он лавирует между женщинами, опускается на дно (буквально на дно ванной), чтобы оттолкнуться и идти в новую жизнь (в поход), девочка присылает ему фотографию солнца с надписью «Вечный взрыв», а он в ответ посылает снимок тонущего письма, на котором написано: «Просто вода». Метафорический диалог между героями. Для нее — вечный взрыв, жизнь, солнце, а для него все течет и все кончится когда-то. Этого у Иванова не было, была лишь мощная фраза, за которую я уцепился: «Солнце с фотографии смотрело, как вечный взрыв».
В.Матизен. Судя по тому, что выкинуто, ты попал не под руку продюсера, а под лапу цензора. Один работает, как садовник, другой — как лесоруб.
А.Велединский. Не думаю. Скорее всего, прокатчики, еще не видевшие фильм, сказали: «Чем короче, тем лучше».
В.Матизен. В таком случае продюсеры попросили бы тебя поджать фильм, а не полезли в него сами.

А.Велединский. Так или иначе, я сказал, что снимаю фамилию с титров. Прилетевший Тодоровский стал мне звонить, чтобы уладить конфликт. В результате на «Кинотавр» отправилась моя версия, а мы с Валерой договорились, что кинотавровская публика будет фокус-группой. Реакцию зала ты видел. Я долго монтировал этот фильм и понял, что как только начинаешь его резать, он начинает «сыпаться», — ведь по большому счету, сюжета в нем нет. Это человеческая история: любит — не любит, дружба, любовь и так далее. Роман в этом смысле довольно эклектичен. Ты его читал?

В.Матизен. Когда географ отправился в поход, заскучал и бросил. Но я вообще редко дочитываю книги до конца — бросаю, если понимаю, что ничего нового уже не будет. Но, помню, стиль мне понравился. У Иванова есть чувство слова. Вопрос в том, как передать слово на экране?

А.Велединский. Ты обратил внимание, что две трети романа написаны от третьего лица, а потом включается первое?

В.Матизен. Конечно. Я вообще люблю смены точки зрения.

А.Велединский. Я попытался это отразить — написал внутренние монологи героя и мы с Костей их озвучили. На слух было здорово, но когда мы их подложили, они стали убивать фильм. Сцены удлинились, хотя звук обычно ускоряет действие. Пришлось удалить или урезать до минимума.

В.Матизен. Сильно волновался, «сдавая» свою работу автору книги?

А.Велединский. Конечно. К счастью, Алексей одобрил фильм и сделал лестное замечание. В книге была фраза: «Можно без конца смотреть на звездное небо, на течение реки и на то, как работает другой человек». Я заменил «течение реки» на «процесс загрузки торрента»...

В.Матизен. Что я слышу?! Ты, режиссер, скачиваешь фильмы с торрентов?!

А.Велединский. Чтобы не подавать дурного примера, я от этой вставки потом отказался. А Иванов поправил: «Можно бесконечно смотреть на звездное небо, на течение реки и на Хабенского в роли Служкина».

В.Матизен. Я обратил на это внимание, когда впервые увидел его в «Женской собственности» — он умеет превращать свое лицо в экран, на котором идет параллельный фильм, а это редчайший дар. Трудно было монтировать фильм?

А.Велединский. Да. Особенно кадры с плотом. Во время съемок резко менялась погода — то солнце, то снег, то дождь. Я с ума сходил, когда соединял дубли.

В.Матизен. В фильме звучат две песни — стёбная, про мертвых детей, и русская народная, которая, на мой взгляд, внесла в него какую-то сомнительную ноту.

А.Велединский. «Летел голубь» в исполнении Елены Фроловой. Это вкусовые вещи. Мне нужно было настроение в кадре, и я ее поставил. По ритму она «легла». Потом решили обойтись без музыки, на шумах. И сразу пропал смысл, сцена стала проходной. Вернули музыку — эмоция вернулась. Появилось ожидание — переспит он с этой девочкой или не переспит, преодолеет себя или нет. А песня, на мой взгляд, замечательная. В ней, как во всех русских песнях, есть тоска по лучшей жизни и есть любовь...

В.Матизен. После окончания «Живого» до начала работы над «Географом...» прошло пять лет. Немалый простой. Что ты делал в это время?

А.Велединский. Честно говоря, ничего. Что-то писал, кому-то помогал монтировать, спасал какие-то картины, пытался продвигать свои сценарии...

В.Матизен. Ты вроде собирался запуститься с «Кейптаунским портом»...

А.Велединский. Мы с одним продюсером в самом деле запустились. Он хороший парень, но не потянул по деньгам. Продолжили с Сабиной Еремеевой. Все шло хорошо, пока не начались выборы 2008 года, и мы встали — когда меняется президент, все подвисает. Мы ждали до лета, Сабина за свой счет начала подготовительный, но тут грянул кризис, а в 2009-м случилась беда с Янковским, который должен был играть одну из главных ролей. Но, ты знаешь, я думаю, что простой пошел на пользу. Я же в эти годы жил, как Служкин. Выпивал, валялся на диване, ни фига не делал... Шли предложения, в том числе выгодные, но все это было не мое. То есть подспудно готовился к фильму...

В.Матизен. Жена, надеюсь, не роптала на твое безделье, как супруга Служкина в исполнении Елены Лядовой? Тоже, кстати, отличная роль...
А.Велединский. Нет, жена меня во всем поддерживала, кроме выпивки, конечно. А когда забеременела, поступило предложение от Тодоровского, и я поднялся с дивана...
В.Матизен. Как Муромец с печи. Сам-то роман к этому времени прочел?
А.Велединский. Все у Иванова читал, кроме него. Название смущало — простецкое какое-то. Другое дело «Сердце Пармы» или «Золото бунта»...
В.Матизен. Стрелецкого бунта. Между прочим, ты где-нибудь у себя снимался?
А.Велединский. Я боюсь камеры. Единственный момент с моим участием — вынужденный, в «Законе», где Дима Назаров покупает газету. Я вижу, что в кадре чего-то не хватает, выскакиваю из-за камеры, подбегаю к ларьку и со значением спрашиваю: «Искусство кино» есть?» В смысле — киноискусство.
В.Матизен. На месте киоскера я бы со значением ответил: «Искусства кино больше нет». Что такое «Ладога», которую ты упомянул?
А.Велединский. Ленинград, декабрь 41-го, «Дорога Жизни», четыре серии.
В.Матизен. Если бы не эта дорога, меня бы на свете не было. Мать с бабкой по ней выбрались из города.
А.Велединский. Мать моего композитора Леши Зубарева — тоже...
В.Матизен. Съемки были такие же тяжелые, как эвакуация через замерзшее озеро?
А.Велединский. Тридцать дней на льду, но это, конечно же, курорт по сравнению с кошмаром, пережитым людьми, которые реально там шоферили в блокаду... К сожалению, не я готовил картину — просто спасал проект и выручал студию — у нее возник конфликт с предыдущим режиссером.
В.Матизен. Это как — они его выставили, а ты взялся?
А.Велединский. Они по каким-то причинам разошлись. Меня попросил сначала Тодоровский, потом Мерзликин. А там Леша Серебряков и Ксюша Раппопорт... Когда погрузился в материал — проникся. Водители вывозили людей из блокадного города, а в город везли продукты, их бомбили, и они с машинами уходили под лед. Немцы бомбили, наши расстреливали. У человека семья в Питере голодает, он горсть пшена украл, а его к стенке...
В.Матизен. Насчет водных опасностей. В «Географе...» пацаны и девчонки без потерь проходят крутые речные пороги, хотя по всем признакам должны были разбиться о камни и отправиться на дно. Но ты же не экшн с суперменами снимал, а нормальное кино с героями-недотепами...
А.Велединский. Конечно, эпизод нереальный, он и в романе нереальный. Мы старались вывести его из бытового ряда в метафорический. Метафора преодоления. Мне говорили, что на всех просмотрах после этой сцены зрители аплодируют...
В.Матизен. Лично я аплодировал в другом месте — уже сказал в каком. А с героическим прохождением порогов очень по-русски вышло. Хотя в России пороги чаще обивают, чем проходят. В голливудском или восточном фильме они бы тренировались до посинения под руководством мудрого наставника и после этого пробились через препятствия. А наши ничему не учились, да и не у Служкина же им было учиться, просто рванули наобум и на авось — и прорвались.
А.Велединский. Да, тут весь смысл в том, что он учит не уча. На его стороне Бог, и всё.
В.Матизен. Бог из машины. Традиция у нас такая — толкнуть человека на подвиг. Чем бессмысленнее, тем героичнее.
А.Велединский. Есть такое дело.
В.Матизен. А с точки зрения махрового реализма — ну какая администрация и какие родители позволили бы детям идти в поход с таким раздолбаем?
А.Велединский. Мы же снимали в Перми, там реально ходят в походы с учителями.
В.Матизен. Только не с такими.
А.Велединский. Только с такими! Ну пьет человек. Или учителя не люди?

В.Матизен. Вот именно. Поэтому им положено по двое в походы ходить. Сам ходил то вторым, то первым. Пока директор не брякнул, что от меня одного школе больше вреда, чем от них всех пользы. Я сразу почувствовал себя заслуженным деятелем образования...

А.Велединский. Ты почти ответил на свой вопрос. В романе Служкина и не хотят отпускать. Тогда он идет к завучихе и добивается своего. И если бы я снимал сериал, все это можно было бы показать. А в фильме это не очень важно. Важно другое – то, что ученики преодолели пороги, а учитель преодолел искушение переспать с ученицей, хотя многие на его месте бы не смогли.

В.Матизен. Многим бы просто в голову не пришло, что это было бы использованием учительского положения в сексуальных целях. Странно, однако, что при всеобщей ориентированности на успех фильм о неудачнике встретил столь восторженный прием. Мои американские коллеги, смотревшие его в Сочи, были просто шокированы тем, что лузер воспринимается нами как герой.

А.Велединский. А как же «Красота по-американски»? Супернеудачник! И пять «Оскаров»! Ну, это Россия. Думаю, что мы просто соскучились по герою, которого не было с мельниковско-балаяновских времен.

В.Матизен. Ты предвидел, что возникнут такие ассоциации?

А.Велединский. Конечно. Я знал, что Служкина будут сравнивать с героями Даля и Янковского. Но ведь он их видел. И, кстати, сам ближе к герою Янковского. Зилов не изменится, а герой «Полетов...» в конце фильма закапывается в стогу, и для меня это позитивный итог — не отчаяние, а раскаяние. А если есть раскаяние — есть надежда. Меня в свое время этот фильм так дернул, что я решил стать режиссером, иначе пришлось бы кричать, что Пушкин в этом возрасте был убит, Наполеон победил под Ватерлоо, а я...

В.Матизен. ...а ты остался бы героем неоконченной пьесы для механического пианино.

А.Велединский. И в романе Иванова герой не отчаивается, а продолжает жить. Не ропщет и на баррикады не лезет, хотя, как я думаю, в конце концов полезет. Может, мы бы с ним и встретились на баррикадах.

В.Матизен. Ты тоже ходил?

Александр Велединский, «Кинотавр»-2013

А.Велединский. Да. И на площадь Революции, где до конца стояли Лимонов и Прилепин, и на проспект Сахарова, и на Болотную...

В.Матизен. Почему?

А.Велединский. Достало унижение. Эти позорные выборы, эти охранительские законы, этот беспредел, который творится из-за несменяемости власти. Знаешь, что у нас с начала XX века лохматого правителя сменяет лысый? Николай II — Ленин — Сталин — Хрущев — Брежнев — Андропов — Черненко — Горбачев — Ельцин — Путин — Медведев — Путин... и так далее: Медведев — Путин — Медведев... Зациклились... Самое главное — добиться, чтобы власть менялась реально, а не засиживалась до маразма. Это всем надоело, не только интеллигенции. У меня со старых времен остались в Нижнем друзья-рабочие, которым надоело вкалывать по десять часов, чтобы прокормить семью, и видеть, как кто-то жирует.

В.Матизен. Я бы назвал эти законы не только охранительскими, но и ретроградными. Скажи, а между Лимоновым и Навальным есть нечто общее помимо их оппозиционности?

А.Велединский. Есть, но у них конфликт. Я читаю их блоги — Лимонов его критикует, Навальный не отвечает — и, наверное, это правильная позиция.

В.Матизен. Когда ты упомянул Прилепина, я подумал, что вы должны были сойтись. Как именно это вышло?

А.Велединский. Очень забавно. Еду в такси, вдруг звонок. «Привет, ты Велединский?» — «Да». — «А я Прилепин. Ты меня знаешь?» — «Да». — «И я тебя. Давай водки выпьем?» И мы с ним пошли в ЦДЛ, выпили водки, подружились, а два года назад даже слетали на Соловки, придумали сюжет, и сейчас Захар заканчивает роман. Если все будет нормально, сниму фильм.

В.Матизен. Твоя первая полнометражная картина не случайно названа «Русское». В то же время «русское» — это то, что объединяет тебя с Лимоновым и Прилепиным. Но что это такое? Вряд ли у вас общие политические взгляды. Может, сходное восприятие русского мира?

А.Велединский. Конечно, это не политика. Скорее, отношение к жизни и к людям. Мне нравится то, что при всей своей жесткости и склонности рубить наотмашь оба они добры. Недавно я был на дне рождения Захара, ему стукнуло тридцать восемь. Это на Керженце, в Нижегородской губернии. Там было много разных людей, очень известных и не очень, человек сорок, он для всех снял соседские дома, мы там ночевали. Либералы, нацболы, омоновцы, писатели, музыканты, маргиналы — и все вместе плясали, играли в футбол, и никто не подрался, хотя в другом месте готовы друг друга порвать. Эта способность Прилепина собрать вокруг себя людей разных убеждений, и даже недругов, для меня является признаком русского человека и символом России. Бывает, что и война объединяет нацию. А у нас война никогда не прекращается, просто не всегда она вооруженная. А тут омоновцы, которые гоняют и бьют нацболов, с ними обнимаются и поют... Вот такой человек Захар, который любит людей и, хотя это может показаться странным, не любит чернуху...

В.Матизен. Что ты называешь чернухой?

А.Велединский. Правду без любви, которая есть ложь.

В.Матизен. И ты, Брут, туда же... Ну при чем тут ложь?

А.Велединский. При том, что без любви правда перестает быть правдой. Вот мой любимый фильм «Мой друг Иван Лапшин» Германа, а вот его же «Хрусталев, машину!». В одном любовь есть, в другом — нет. Это мастерская картина, но пересматривать ее мне не хочется. Возможно, я не прав.

В.Матизен. Что ж тут такого? Правда бывает не только нелицеприятной, но и просто неприятной. Есть правдивые картины, которые я не хочу пересматривать, но это моя слабость, а не этих картин. Если автор описывает своих персонажей без любви, это не значит, что он врет. У покойного Леши Балабанова было два вполне мизантропических фильма — «Про уродов и людей» и «Груз 200», что ничуть не умаляет их достоинств, хотя и не означает, что они лишены недостатков.

А.Велединский. Мне сложно объяснить, что я имею в виду. Не стоит понимать эту формулу буквально, она скорее метафизична. Шукшин писал: «Нравственность — есть Правда». Хотя и само понятие «нравственность» стало сейчас почти ругательным. И это оттого, что очередные охранители используют его в ханжеском контексте. Как и патриотизм — есть патриотизм как любовь к стране, а есть госпатриотизм — преклонение перед власть имущими. Но, как показывает история, именно госпатриоты и становятся первыми предателями Родины. Потому что хамелеоны...

В.Матизен. И в то же время верны себе: обнаруживают более сильную власть и начинают преклоняться перед ней. С Лимоновым ты тоже дружен?

А.Велединский. Нет. Мы просто в хороших отношениях. Я ему сочувствую и ценю его как большого писателя.

В.Матизен. Сочувствуешь Лимонову-человеку или лимоновской идеологии?

А.Велединский. А какая у него идеология? Как писатель он по-разному себя позиционировал.

В.Матизен. Как какая? Национал-большевизм. Я и тех и других на дух не выношу.

А.Велединский. Опять-таки не надо понимать это название буквально. Вопрос не в нем, а в том, как они понимают национал-большевизм. По-моему, это просто эпатаж. А им приписывают черт знает что. Говорили, например, что их лозунг — «Сталин. Берия. ГУЛАГ». А они имели в виду, что если мы будем жить так, как живем сейчас, то будут Сталин, Берия и ГУЛАГ. И ведь правы оказались — всё к этому идет. «Национал-большевизм» — всего лишь броская этикетка. Художество. У него полпартии — евреи, какой тут национализм, еврейский, что ли? Я в очень хороших отношениях с Володей Либерманом, видным нацболом, который боролся за права русских в Латвии.

В.Матизен. Для меня они приемлемы в качестве оппозиции, но не у власти.

А.Велединский. Конечно. Кто бы ни приходил к власти, это всегда испытание ему страшное. Особенно в России. Здесь власть развращает тем, что дает такие возможности, как нигде. Люди начинают грести под себя и кошмарить других. Вот сейчас я за Навального. Хотя это вопрос, каким он станет. Прилепин и Лимонов однопартийцы, но у них не на все одинаковые взгляды. Навального Лимонов критикует, а Захар ему друг.

В.Матизен. Зря он занялся лесным бизнесом, будучи советником губернатора. Все равно бы засудили, но труднее было бы найти повод.

А.Велединский. Когда объявили приговор, я был на фестивале в Одессе и на пресс-конференции сказал, что сегодня черный день для всех. Знаешь, когда я почувствовал, что страна двинулась назад? Когда продавцы в магазинах перестали улыбаться покупателям, а стали смотреть с выражением «чего приперся?». Будто сидят на дефиците и могут не дать. Хотя мне и раньше не нравилось, что происходит. Как в песне Цоя: «И мне не нравится то, что здесь было, и мне не нравится то, что здесь есть». Но у меня есть четкий раздел: страну я люблю, а государство — оно должно заслужить любовь, и не только мою — всех. Я ведь тоже народ.

В.Матизен. Если б ты был атеист, я бы тебя и спрашивать не стал, а поскольку ты верующий, спрошу: как тебе понравился процесс против Pussy Riot? Не похожа ли их акция на художественно-политические акции лимоновцев?

А.Велединский. То, что эти девчонки сделали, — гадость и полная глупость, но сажать за это было нельзя, тут я совершенно согласен и с Андреем Кураевым, и с убиенным священником Павлом Адельгеймом. Дать 15 суток — и всё. Наказание отвратительней проступка.

В.Матизен. Вспоминается один крупный деятель кино, в которого лимоновец запустил сырым яйцом, а тот в ответ заехал уже скрученному парню носком ботинка в подбородок. Похоже, что с него и взяла пример нынешняя судебная система...

А.Велединский. А закон об оскорблении чувств верующих, под который можно подверстать все, что угодно власти, как говорит у меня по другому поводу персонаж Виктора Ракова в «Законе»?!

В.Матизен. Может, потому сериал больше и не показывают. Интересно, а если бы эти красны девицы на том же святом месте спели: «Богородица, Путина сохрани» или «Американосов из Ирана прогони», им бы что дали? Орден Владимира Первозванного? Потом, у нас есть верующие, которых оскорбляет то, что атеисты гуляют на свободе. Может, всех в лагерь упечь? Траншею прокопать и надпись написать: «С кем бога нет, с тем все позволено»...

А.Велединский. В этом есть один тонкий момент. В Сахаровском центре была выставка «Осторожно, религия!», я на ней не был, но видел фотографии. Иконы, по которым ходят, — это как? Конечно, то были не иконы, а их изображения, но все же...

В.Матизен. Согласно римскому кодексу право собственности есть право употребления и злоупотребления. Юридический парадокс получается. Жечь флаг дико, даже если ты его купил, юридически преследовать за это — противодействие, на порядок превышающее действие. Брань без клеветы — всего лишь сотрясение воздуха, однако за «пошел ты на...» можно получить в морду...

А.Велединский. Тут можно бесконечно говорить, но о терпимости к другому мнению лучше Вольтера не скажешь. Не драться же из-за взглядов...

В.Матизен. Я понимаю единение в день рождения Прилепина, но есть же нерукопожатные люди. С ними не то что здороваться, сесть на одном гектаре противно. Как быть?

А.Велединский. Не подходить. А если он в «ящике» — переключать канал.

В.Матизен. Советский анекдот на эту тему помнишь? Включает мужик первую кнопку — там Брежнев. Переключается на вторую — Брежнев. Прыгает на третью — там Андропов: «Я тебе попереключаю!» Последний вопрос — о добровольно-принудительном «этическом кодексе» кинематографистов.

А.Велединский. Навязанный кем-то моральный кодекс мне не нужен. Мой цензор — моя совесть. На экране может быть все — важно, как это показано. Конечно, в кино должны быть возрастные ограничения, хотя дети могут зайти в Интернет и увидеть все что угодно. А Интернет запретить нельзя. Или будем мобильники отбирать, как в Северной Корее? У меня двое сыновей, я им с двенадцати лет показывал все фильмы, на которых сейчас стоит 18+. И что — хорошие парни выросли. И дочкам ничего запрещать не буду, как бы иногда ни хотелось, — буду уводить от того, что мне не нравится, но уважать их права. Есть такой американский фильм — «Здесь курят». Не великий, но идея хорошая — человек свободен, у него должен быть выбор, курить или не курить. То же касается и мата. Мат — это не ругань, это язык. Когда смотрели «Живого», кто-то из начальства сказал: «Замечательный фильм, но мат нужно убрать». Одна из зрительниц ему ответила: «Вы меня оградите от мата в метро, а с матом на экране я как-нибудь сама разберусь». Мат в кино — художественный прием. Не нравится — не смотри. Люди должны быть разными, но такими, чтобы их можно было вместе позвать на день рождения к Прилепину...

Сериал «Будет светлым день», режиссер Олег Штром. Телеканал «Россия-1»

Кино на ТВ: какие шансы?

Завершая цикл дискуссий на последнем «Кинотавре», журнал «Искусство кино» выбрал тему, связанную с рассмотрением различных сторон жизни кино на телевидении, домашнем экране в целом. Это было также связано и с тем, что в последнее время бурно идут процессы трансформации кинопоказа не только в кинотеатрах, но и на всех – ныне многочисленных – платформах его демонстрации. Кроме того, традиционное кино все больше вытесняется продуктами, созданными специально для домашнего просмотра.

В дискуссии приняли участие генеральный директор «Невафильм Research» Олег Березин, президент компании «Кино без границ» Сэм Клебанов, президент фестиваля «Артдокфест» Виталий Манский, вице-президент Unifrance по восточноевропейским странам Жоэль Шапрон (Франция), главный редактор журнала «Искусство кино» Даниил Дондурей, кинокритик Сергей Сычев, киновед и театральный критик, директор фестиваля «Кинопроба» (Екатеринбург) Лилия Немченко.

К сожалению, приглашенные специально на этот «круглый стол» руководители и программисты ведущих российских телеканалов, а также известные отечественные продюсеры, прокатчики и показчики не посчитали тему обсуждения — трансформация кинопоказа на всех видах носителей — достаточно значимой, чтобы поучаствовать в дискуссии.

Даниил Дондурей. Телевидение — практически единственная сфера профессиональной деятельности, и не только культуры, которая уклоняется от знаний о самой себе, от публичного обсуждения, своего «величия». Все понимают, что значение ТВ как института производства культуры колоссальное. Я убежден, что это вообще сегодня главное производство в стране. Ничто не может сравниться с телевидением по значимости для обеспечения существования нашей ойкумены. Отсюда и табуирование. Нет качественного контент-анализа новостей, или если он где-то есть — в секретных службах, — то мы этого не знаем. Нет серьезных исследований крупнейших телевизионных продуктов, таких как телефильмы, сериалы, развлекательные программы. В открытом доступе есть только простые ответы на непростые вопросы. Например, самоуспокоительные утверждения: «Я не смотрю телевизор» или «В моей среде никто его не смотрит», «Все друзья уже в Интернете». Но с точки зрения социологии в реальности это совсем не так.

Интернет по размеру аудитории действительно догоняет телевизионную. Было объявлено общенародно, что величина пользователей Yandex впервые стала больше, чем объем зрителей Первого канала (18 миллионов регулярной аудитории, у Yandex — 19 миллионов). Но по охвату населения, по затрачиваемому времени, по объему рекламы, по основным показателям аудитории, которая есть в разных средах общения людей с культурой, телевидение опережает всех. Более

92 процентов населения старше четырех лет смотрит ТВ не менее пяти дней в неделю, а 72 процента — ежедневно около четырех часов в сутки; 88 процентов, по самым последним опросам, узнают новости из «ящика». В Интернете, вы знаете, пользователи проводят от 30 до 40 минут, если говорить о всей его 70-миллионной аудитории.

Почти половину рекламного рынка России составляют доходы телевидения. В этом году они преодолеют планку в 6 миллиардов долларов. Есть, конечно, раз-

Сериал «Жена офицера», режиссер Сергей Басин. Телеканал «Россия-1»

ница в возрастных группах. Естественно, что пенсионеры в 2012 году смотрели не менее пяти с половиной часов в сутки каждый, кто-то — три, а другой — восемь часов. Это гигантские аудитории — от 102 до 110 миллионов человек в сутки. Даже если говорить о новых платформах, то следует отметить, что само телевидение учится жить в Интернете, быстро осваивает эти возможности. В том числе посредством так называемого нелинейного просмотра, не в live и не в течение суток, а с отложенным спросом. Огромные объемы интернет-коммуникаций связаны с показом теле- и кинопродукции.

Более половины контента Интернета составляют кинофильмы. Но само население нашей страны, были такие исследования, практически не различает блокбастеры и мейнстрим, авторские и классические произведения, а также телевизионные работы, которые снимаются, предположим, в масштабе четырех, двенадцати, двадцати серий, плюс «мыльные оперы» размером в 120 эпизодов, ситкомы и даже скетчкомы, такие, например, как «6 кадров» на СТС. Все это вместе без рекламы составляет 57 процентов эфира российского телевидения. Для телезрителей все это – кино! В последнем сезоне каналы вслед за спросом начали ставить в поздний прайм-тайм два фильма подряд. Таким образом, ежедневная аудитория кинопродукции больше, чем все просмотры российскими зрителями кинофильмов за год. В мировоззренческом, социальном, политиче-

ском, тем более культурном плане телевидение — крупнейший игрок на рынке кино. Этот игрок определяет и все составляющие контента.

Последствия этого явления мы видим по тому, какое кино в стране показывается, про что и как снимают продюсеры, о чем болит душа у режиссеров. Все это — вместе с ценностями и мировоззрением нации — порождение кино для телевидения. Не надо забывать, что показ игровых фильмов, предназначенных для кинотеатров, составлял на телевидении в 2012 году примерно пятую часть

Сериал «Одинокий волк», режиссеры Александр Кулямин, Григорий Любомиров. НТВ

эфира. И объемы эти только падают. Речь идет о десяти основных федеральных российских каналах и сетях, контролирующих практически все телевизионное пространство. Итак, сериалы – 19 процентов контента, анимационные фильмы — 5 процентов эфира, документальное кино с его суррогатами — 4 процента, ситкомы и скетчкомы, которые имеют определенные киноизмерения, хотя бы в сознании телезрителей, — примерно 7—8 процентов.

Заработки телеканалов, размещенные в этой продукции, преодолели в прошлом году планку в 3 миллиарда долларов! Это в большей своей части та отечественная кинопродукция, которую зрители воспринимают как кино.

Мы ведь никогда не думаем, что российские телесериалы сегодня — основной продукт национальной культуры. У нас он занимает в 2,5 раза больше эфира, чем в среднем в Европе, в 1,5 раза больше, чем в Латинской Америке, Китае, Юго-Восточной Азии. Мы практически чемпионы мира по собственной сериальной продукции.

Я уже говорил о том, что половина скачиваний в Интернете связана с кино, с видеороликами, с западными сериалами, со старым кино, с российскими фильмами, которые можно посмотреть без моральных угрызений. Интересно другое: спрос на фильмы, предназначенные для показа в кинотеатрах, в последний год сильно падает. И это многомерный процесс. Одно из исследований, которое про-

вело Федеральное агентство по печати и массовым коммуникациям, показывает, что фактически кино в федеральном эфире в прошлом году занимало 21 процент. Все кино – советское, современное отечественное, иностранное, американское. А спрос на него в середине прошлого года был только 17 процентов.

В самое ближайшее время российские телесериалы будут вытеснять и голливудскую продукцию. Сериалы в прошлом году занимали 19 процентов эфира, а спрос на них в это же время был 28 процентов. Это значит: нынешнее циклопическое производство можно увеличить чуть ли не наполовину. Поэтому, видимо, и стали показывать, чего раньше никогда не было, по две серии подряд каждый вечер. Только в первом квартале этого года у нас запущено 335 названий сериалов. Это поистине гигантское производство. На НТВ 15 названий из топовых двадцати программ — а НТВ, как вы знаете, абсолютный чемпион рейтинга прошлого года среди всех каналов — сериалы. Пятнадцать из двадцати! Фильмы теперь уходят на кабельные каналы.

Интересно посмотреть, на какие сегменты делится кино на телевидении. Советское кино составляет сейчас 3—3,5 процента всего эфира. Современное российское чуть больше — 4. А вот американская продукция в прошлом году занимала 11 процентов всего эфира. Все остальные страны – только 3 процента эфира российского телевидения с его тремя сотнями каналов.

С точки зрения массовой публики, политики, культуры в ее широком понимании телевизионная продукция и есть сегодня кинематограф для миллионов людей. Это видно даже по каким-то мелким деталям. На протяжении двадцати одного года на телевидении были «Дневники «Кинотавра». Два года их уж нет. Они нерекламоемкие. Это никому не интересно. Открытие/закрытие «Кинотавра» пойдет во втором часу ночи. Тогда же, когда ставится «Закрытый показ» на Первом канале. Вы знаете, что практически все программы о кино изгнаны из прайма. Неинтересно.

Телевидение сформировало удобный власти и рекламодателям праймовый российский народ, который живет в пространстве сериалов, ситкомов, скетчкомов. И очень доволен этим. Потому что два крупнейших индустриальных материка — кинопроизводство и телепроизводство — не нашли форм взаимодействия, кооперации, пошли отдельными дорогами.

В настоящий момент телеканалам российские фильмы не выгодны по многим показателям. Во-первых, они по рейтингу проигрывают двум типам фильмов – советским и американским. Во-вторых, сериалы пользуются всей структурой отечественной киноиндустрии. Но в ее развитии не участвуют. Гигантская, объемом 3,5 миллиарда долларов, индустрия изготовления телесериалов не подключена к подготовке режиссеров и всех других кинопрофессий, к выращиванию инфраструктуры: студии, ВГИК, кинотеатры. Теленачальство при этом прекрасно понимает, что все студии страны будут охотно обслуживать производство кино для телевидения. Сотни производящих компаний — крупнейшие и неравно конкурирующие игроки на этом рынке кадров. Они влияют на гонорары, занятость профессионалов, они съедают производственные мощности и все, что с этим связано. ТВ никак и никогда, конечно же, не занимается продвижением российского кино, кроме нескольких ночных программ типа «Закрытый показ». Не считая, конечно, тех средств, которые телеканалы направляют на рекламу собственных блокбастеров, если они производятся компаниями, входящими в тот или иной медийный холдинг. Во всех остальных ситуациях те расценки, которые существуют на российском телевидении, совершенно недоступны для наших кинопродюсеров. Мы же прекрасно знаем, сколько стоят хотя бы те 600 минут рекламного времени на Первом канале или «России», которые обычно тратятся на продвижение родных блокбастеров.

Именно телевидение сегодня создает мифологическое пространство. Миллионы граждан нуждаются в таких продуктах, но киноиндустрия их не производит. И это при том, что снимается 80—100 фильмов в год.

Извините за количество цифр в моем выступлении. Просто я хотел показать: кинопродукция на ТВ — невероятный айсберг. Мы можем его не изучать,

не обсуждать, не знать, что с ним делать. Но он будет определять всю культурную обстановку в стране. Киноиндустрия так устроена, что здесь взаимодействуют десятки факторов. Все они связаны, действуют как сетевые системы. К примеру, взвинченные до небес гонорары актеров и актрис в российских сериалах через пять-шесть шагов влияют на то, что у наших игровых картин нет шансов быть показанными в кинотеатрах страны, тем более в провинции. Огромное количество производимых каждый год фильмов вообще не выходит на экраны. Никогда и нигде я не слышал про обсуждение этой «безделицы». Половина национального производства еще два года назад не возмещала даже затрат на выпуск в прокат. На телевидении показывают четверть ежегодной отечественной продукции. Для этого нужно стать известным, попасть в ночной эфир Первого канала или получить призы международных фестивалей. После 12 ночи, как вы знаете, рейтинг уже незначим и можно смотреть лучшие картины. Все фильмы о реальной, а не мифологической жизни не имеют шансов конкурировать с собственной телевизионной продукцией. Ее успехи безграничны.

Сэм Клебанов. Я начинал свою деятельность в кинодистрибьюции в 98-м году. Раньше, если у меня появлялся какой-то зарубежный фильм, после двух лет попыток я не мог продать его на бесплатный телеканал. Мне казалось, это катастрофа. Сейчас я воспринимаю как маленькое чудо, когда все-таки продаю купленный фильм хотя бы кому-нибудь. Действительно, настоящее кино из телеэфира уходит. Процесс этот развивается очень быстро. Как человек, который постоянно предлагает что-то каналам, я вижу сразу несколько объективных причин этого. Во-первых, существует система окон, когда фильмы используются на разных носителях. Сначала кинотеатр, потом DVD, платное телевидение, затем обычное. До появления на больших эфирных каналах мы должны уговаривать западных sales-агентов сокращать нам эти окна. В России они составляют восемь-девять месяцев. Нормальная мировая ситуация — 24 месяца перед показом по бесплатному каналу. На что мне на каналах резонно говорят: кино у тебя не блокбастерное, люди, которые хотят его увидеть, — целевая аудитория. Они найдут способ, как его увидеть до того, как пройдут восемь-девять месяцев. Остальным твой фильм вообще не нужен.

Когда-то, когда Виталий Манский занимался кинопоказом на Ren-TV, была политика: один день в неделю в полночь демонстрировались артхаусные фильмы. Такого теперь практически не осталось. Константин Эрнст немножко показывает, но тоже намного меньше, чем раньше. Фильмы, которые я покупал, как мне казалось, для Первого канала, теперь их уже не интересуют. И никого другого тоже. Осталась «Культура», да и она скисает. Действительно, сейчас проще каналам показывать советское кино или фильмы 90-х. На телевидении демонстрируется такое кино, которое зритель, щелкая пультом, может включить в любом месте. Он его прекрасно знает, много раз видел, но продолжает смотреть.

Бесплатные эфирные каналы перестали быть площадкой для премьерного кино, предпочитают такое, которое можно воткнуть в любое место эфирной сетки. С другой стороны, появляется все больше специализированных киноканалов, которые собирают лучшие фильмы. Платят они, правда, намного меньше.

Замаячила еще одна надежда для тех, кто занимается кинодистрибьюцией, — канал «HBO Россия». Он будет называться Amedia. Они стараются уйти от блокбастеров, совмещают технологию кино в эфире, Интернет и VoD. Человек, подписавшийся на него, имеет возможность смотреть фильмы и сериалы как в эфире, так и в Интернете, если он не успел это сделать онлайн. Такой процесс не остановить. В своих дальнейших бизнес-планах я уже не учитываю бесплатные телеканалы. И от этого никуда не деться. То же самое происходит в Швеции, в других европейских странах — кино уходит с основных каналов. Там остаются только знаковые фильмы-события или классика, которую все и так очень хорошо знают, просто хотят пересмотреть.

Олег Березин. Все наши обсуждения касаются не только телевидения, но и судьбы российского кино в кинотеатрах. Как говорили мудрые китайцы, не дай вам бог жить в эпоху перемен. Мы в нее как раз в очередной раз попали. Се-

годня мы видим три глобальных тренда на всем рынке потребления кино, а точнее — медиаконтента. Речь идет о сегментации аудитории, сегментации каналов доставки и сегментации способов просмотра. Аудитория быстро разбивается на ниши. Способы получения фильма, будь то Интернет, диск, физический эфир и другие, тоже сегментируются. И, естественно, три основных способа просмотра — коллективный — на большом экране, групповой семейный — на домашнем, и персональный экран мобильного телефона, смартфона, планшета. Вот три основных способа смотрения кино.

Мы видим, как все движется вперед в области аудитории, технологий, способов смотрения, доставки кино — как все меняется. Но до сих пор все время оперируем старым, оставшимся с советских времен видением функционирования кино как некоего полуторачасового аудиовизуального продукта, где нам рассказывают историю. Поэтому, когда мы говорим о судьбе кино, — вопрос: что под этим словом мы сегодня понимаем? С точки зрения телеканала у них есть весь киноконтент. Или то, что зрители принимают за него. У них все нормально. Телеканал в этом смысле даже более чувствителен, потому что видит рейтинг, понимает, за что зритель готов ему через рекламу заплатить. И именно это показывает. А мы говорим о том кино, которое раньше показывали в кинотеатрах. Оно уходит не только с телеканалов, скажу вам больше — оно уходит и из кинотеатров. В том его понимании, которое мы в профессиональной среде вкладываем в это понятие. Конечно, пока это происходит не тотально. Всегда будет существовать ниша, где собираются любители определенного типа кинематографа.

Кинотеатр сегодня используется для воздействия большого экрана, понятно, что это «Аватар», «Жизнь Пи», даже «Брестская крепость». Такое кино не будет работать на телевидении. С другой стороны, снятое специально для телевидения, в этом смысле я обычно в качестве примера привожу фильм «Шпион». Чисто телевизионный, в котором нет ни одного общего плана. Физически это можно смотреть и на большом экране, но зритель четко чувствует, за что он готов заплатить в кинотеатре — за большой экран или за какие-то ощущения аттракциона на нем, а что вполне удовлетворит его просмотром на домашнем экране. «Шпион»,

Сериал «Предчувствие», режиссер Алена Семенова. НТВ

Сериал «Моими глазами», режиссер Заур Болотаев. ТНТ

сделанный телеканалом, как раз формат такой продукции. Но попробуйте посмотреть дома «Аватар» или «Человек-паук»...

Сегментация продукта, которая сейчас происходит, не позволяет пока ответить на вопрос, есть ли у кино шансы на телевидении. Там будут перспективы у того контента, который предназначен именно для просмотра на малом экране. Точно так же, как в кинотеатре будет шанс у того контента, который предназначен для просмотра в заполненном зале. Кинотеатр всегда базировался на двух вещах – коллективном просмотре и большом экране. С большим экраном у него тоже начинаются проблемы, потому что многие студии уже понимают, что кинотеатр не может давать такую долю доходов, как это было раньше. Производители сегодня публично заявляют о том, что не готовы снимать фильмы для большого экрана. Это огромный риск: снять «Аватар», поставить его в кинотеатр, заработать на этом невероятное количество денег, но не получить потом ничего с показа на DVD, по телевизору и на других носителях. На самом деле это положение вещей меняет весь нынешний бизнес кинопоказа.

Второй момент – коллективный просмотр. Это та мантра, которую мы, сорокалетние и старше, все время вспоминаем, считая, что он будет существовать всю жизнь. Молодежь тоже смотрит кино коллективно. Только у себя дома на экране компьютера, потом виртуально и тоже коллективно обсуждает в сетях. Для этого не надо идти в кинотеатр.

Впереди нас ждет кардинальный сдвиг нишевого контента, нишевых аудиторий, нишевых каналов и способов просмотра. Уже сегодня мы не можем, как это было несколько лет назад, оперировать цифрами кинопоказа в кинотеатре, на ТВ, ни тем более на других носителях.

Виталий Манский. Я бы, наверное, начал с провокативного заявления: мы тут сетуем на уход кино с телеэкрана, Березин говорит об уходе кино из кинопроката. Но сегодня у нас последний день большого национального фестиваля. И мне кажется, что кино уходит и с фестиваля тоже. Простите, здесь, в Сочи, нет лаборатории, нет экспериментов, нет развития киноязыка. Мы все радуемся, если видим просто какое-то в фокусе снятое и правильно смонтированное с неплохим актером произведение. Это же вещи очевидные и взаимосвязанные. Но я бы это не выводил в общую мировую тенденцию. В этом очень силен именно нынешний российский акцент, родимый привкус этих проблем. И все, что мы здесь обсуждаем, звучало пару дней назад, когда активно обсуждали копродукцию. Говорили, как ее нужно развивать. Какая к черту копродукция, если у нас закрываются все НКО, которые приказано объявлять иностранными агентами. Копродукция в таком случае тоже иностранный агент, обслуживающий какие-то нероссийские заказы и интересы. Это наша болезнь сегодняшнего дня.

Конечно, телевизор болен общими болезнями, существующими и в Польше, и в Германии, и в Северной Корее. Но есть и родная хвороба, от которой мы ходим в гипсе. Руки, ноги сами закатали себе в гипс и что-то хотим изменить. Да, когда ты встречаешься со своими коллегами, в частности с европейскими документалистами, разговор всегда начинается с жалоб. Вот у нас урезали, сократили, убрали слот, бюджет. Но их проблемы отстоят от наших на тысячи километров. У нас на телевидении вообще нет документального кино. Кстати сказать, игровое кино как форма хоть как-то присутствует. Николай Досталь на телевидении работает, Александр Прошкин, Валерия Гай Германика, Сергей Урсуляк, Глеб Панфилов. Это все-таки кино. Кто из вас назовет режиссера, работающего в документальном кино на российском телевидении? Одна фамилия все-таки есть: Сергей Мирошниченко. Больше работающих на российском телевидении режиссеров не существует. Есть авторы, стендаперы, которые ходят и с той или иной степенью таланта озвучивают написанный текст. Кино — нет.

Мы сетовали на то, что Министерство культуры мало выделяет денег, несправедливо зажимает бюджеты, использует усредненное бюджетирование. Но сейчас Минкульт ввел, по сути, контрольный выстрел в голову: требование для запуска документального фильма на средства министерства предоставлять справку об участии телеканала. Я сел, открыл Интернет, посмотрел самые рейтинговые фильмы на телеканалах. Где тут Первый канал? Не худший, кстати. Что они подразумевают под документальным кино? Пожалуйста. «Свадебный переполох» — Наташа Королева и Сергей Глушко; «Час квартплаты» — ЖКХ — больная тема нашего общества; «Коммунальный рай» — документальное исследование коммун... Вот что подразумевается под документальным кинематографом на российском телевидении.

На другом «круглом столе» я привел цифры рейтинга нашего документального кино, его востребованности в России, в мире. В том числе фестивальной востребованности документальных фильмов. Среди первых двадцати картин только одна была сделана с участием телевидения. Будучи совершенно нетипичной для телевидения. Это «Рожденные в СССР» все того же Сергея Мирошниченко. Остальные? На первом месте «Да здравствуют антиподы!». Телевидение даже както участвовало в ее создании, дало деньги на картину. Но — не показывает. Это не телевизионная картина. Хотя она лидер — набрала 241 балл.

Жоэль Шапрон. Во Франции она тоже выходит в кинотеатрах.

В.Манский. Я про прокат говорю. На втором месте «Завтра» Андрея Грязева о группе «Война». Мы все реалисты, понимаем, телевидение здесь, так сказать, отдыхает. Третье место — «Книга тундры»: премии «Ника», «Золотой орел», другие: гуманитарная тема. Тоже мимо телевидения. Четвертое — «Зима, уходи!», без комментариев. Вот пятое место — «Антон тут рядом», который был в «Закрытом показе». Мой фильм — «Родина или смерть». Его купило телевидение во многих странах. В России показа нет. «Подруги, домой», «Чувствительная математика», «Милана», «Собачий кайф» и так далее. Двадцатое, последнее место

в топ-двадцатке — «Марш! Марш! Левой», тоже призер «Артдокфеста», герой фильма — Удальцов.

Телевидение просто закрыто для этих картин — по определению. То, что хоть как-то могло существовать как развитие даже не кинематографической мысли, а просто жизни в нашей стране, что поддерживалось специальным фондом, сегодня поставлено на пороге даже уже не выживания — просто выталкивается за пределы существования. В этом смысле я с каким-то если не ужасом, то страхом думаю о том, что мы будем смотреть в Сочи на следующий год. Может, в конкурсе будет «Легенда № 18» или «№ 25». На этом российское кино закончится как вид искусства.

Я только что пришел с питчинга, где были молодые. Меня как-то покоробило, при том что опять же говорю сейчас вещи спорные: вот выходят молодые люди презентовать свои проекты и практически не говорят о кинематографе как искусстве, о кино как кино. Обсуждаются возрастные группы, аудиторные и структурные ниши. Говорят о проектах как о выпуске воды — у нее будет вот такая упаковка, такого цвета, потому что красный более агрессивен для аудитории девочек «16 плюс». И когда вдруг на сцене возникает застенчивый автор, который боязливо открывает рот со словами: «Я бы хотела, чтобы мой фильм был показан на фестивал...» Она не договаривает, потому что продюсеры ей говорят: «Так, девушка, это вам в соседнюю комнату», которая уже закрыта.

С.Клебанов. Когда я говорил, что уход кино с телевидения — это общемировой процесс, я имел в виду шведское телевидение. Там как раз происходит замещение игрового кино, которое как считается, зритель увидит на других платформах, кино документальным. Я заметил, что в Северной Европе в прайм-тайме появилось очень много документального полнометражного кино. Там идет и «Поцелуй Путина», и фильмы Эрика Гандини, например «Видеократия». Я просто включаю в Гётеборге телевизор вечером, приходя с работы, и вижу документальный фильм, скажем, о геноциде цыган во Франции во время второй мировой войны. А за ним сразу же идет тоже документальная лента об известном композиторе.

Сериал «Принцип Хабарова», режиссер Андрей Щербинин. «Россия-1»

Телевидение таким образом ищет в области документального кино замену художественному, которое смотрят теперь на других носителях.

В.Манский. Вот и я говорю, заграница нам поможет. Мы очень на нее надеемся. На национальном фестивале документального кино «Артдокфест» в этом году Гран-при получила шведская картина «А если это любовь?», которую авторы десять лет снимали в России.

Жоэль Шапрон. Я уже сто раз упоминал нашу французскую модель, о которой часто говорят. Она очень сложная, складывалась больше 60 лет. Была придумана сразу после окончания второй мировой войны. И она с тех пор так и не изменилась, только адаптировалась к новым технологическим носителям. Ее суть: платят за кино только те, кто его смотрит. И только они. Поэтому у нас нет никаких денег за счет госбюджета. Все идет через Национальный центр кинематографии, который взимает налог с кинобилетов в кинотеатрах. 3 процента коммерческого оборота каждого эфирного телеканала направляется в Фонд поддержки французского кино. Все телеканалы обязаны это делать с середины 80-х годов, когда появились первые частные каналы. До того времени такого обязательства не было.

С одной стороны, 3 процента всего коммерческого оборота каждой телекомпании уходят в этот фонд. С другой — каждый телеканал ежегодно обязан вложить деньги в фильмы, которые он сам выбирает. И тогда является копродюсером какой-то конкретной картины. Помимо того что он платит некую сумму за французское кино, его еще и заставляют быть копродюсером картин, в которых он заинтересован в зависимости от сегмента своей аудитории. TF1, France Television, M6 — это частные и государственные каналы. Они получают кучу сценариев и выбирают те из них, которые именно им нравятся. При этом по закону им запрещено вкладывать все свои деньги только в одну картину. Они должны поддержать многие проекты. Есть, конечно, некоторые пределы по объему сумм. Они обязаны также вкладывать какие-то деньги в картины, которые не зависят ни от каких телеканалов.

Я не буду вдаваться в подробности, но действительно все это делается только ради одного — чтобы гарантировалось разнообразие в предложении французского кино и в кинотеатрах, и по телевидению. Есть два телеканала во Франции, у которых есть специфическая позиция. Это Canal+, который с 1985 года, когда он появился, будучи частным, кабельным и зашифрованным, всегда позиционировался как кино- и спортканал. В качестве киноканала его обязательства намного выше, чем у других. Являясь еще и активным и масштабным копродюсером, он должен осуществлять предварительные закупки кинофильмов. И не только французских.

Второй телеканал, который занимает в этом плане особую позицию, — это Arté, являющийся совместным с Германией телеканалом. Поэтому он стоит особняком, вкладывает немало денег в кино, но не имеет жестких обязательств ни перед немецкой, ни перед французской стороной. Обе они вкладывают средства в кино, потому что этого хотят. На самом деле Arté принимает огромное участие во многих, в основном артхаусных, фильмах. В этом году только на Каннском фестивале было больше 10 проектов, где Arté являлся копродюсером.

Помимо этого у нас пока запрещена реклама кинофильмов по телевидению. Потому что, учитывая стоимость одной ее минуты, естественно, мало кто может себе такую роскошь позволить. Только американские или французские блокбастеры. И для того, чтобы не было дисбаланса между боевиками и независимым кино, любая реклама запрещена. Можно рекламировать выпуск фильмов на DVD, но нельзя их рекламировать прямым способом по телевидению. Хотя, конечно, актеров, режиссеров приглашают на разные передачи. Но это косвенная реклама.

Во Франции нет никаких квот в кинотеатрах. Зато они есть на телевидении. Есть определенное ограничение в пользу европейского кино, а также частично для поддержки картин, снятых на французском языке, а также фильмов, которые были произведены без поддержки телеканалов. Они должны еще купить определенное количество независимых фильмов. Все эти квоты у нас существуют ради

одного — увеличения разнообразия. Это ключевое слово во французской культурной жизни. В дополнение к этому ТВ до сих пор запрещено показывать больше определенного количества кинофильмов в течение года. Особенно в прайм-тайм. В какой-то момент мы посчитали, что телевидение действительно будет играть против кинотеатров, а это в конечном счете будет уменьшать количество кинозрителей. Есть дни, когда вообще запрещено показывать кино в эфире.

Сериал «Метод Фрейда», режиссер Михаил Вайнберг. Первый канал

В частности, в среду, потому что в этот день на экраны страны выходят новые картины. А еще в пятницу и субботу, потому что в эти дни самая высокая посещаемость кинотеатров. Этот закон не касался Canal+, поскольку он зашифрован, сам вкладывает очень большие деньги в национальную киноиндустрию.

Должен сказать, что сейчас панорама того, что разрешено, а что запрещено в киноиндустрии, находится в процессе изменений в силу появления новых технических носителей. Появление Интернета меняет ее колоссально. Если раньше, к примеру, кроме кинотеатра, не было иной возможности смотреть кино в среду вечером, то сейчас в любое время ты можешь это делать в компьютере. Речь идет о том, что все эти запреты наши законодатели будут в ближайшее время пересматривать.

С другой стороны, во Франции, как и в России, по телеканалам стало намного меньше показываться кинофильмов. Они уже несколько лет не лидируют в рейтингах. Поэтому сейчас бессмысленны ограничения по количеству фильмов, которые демонстрируют телеканалы. Они не показывают даже то количество лент, которое им позволяет закон. И точно так же как во многих странах мира, настоящая кинопродукция проигрывает во Франции другим типам развлечений — ток-шоу, спорту, сериалам всех типов. В силу новой ситуации наши законодатели находятся в процессе пересмотра всех ныне действующих законов и регламентов. Это происходит потому, что наше государство внимательно следит за отношениями между кино и телевидением. Если мы можем чем-то гордиться, так это тем, что французские законы довольно быстро адаптируются к меняющейся действительности. Их на самом деле готовят профессионалы.

Лилия Немченко. У меня вопрос к Жоэлю. Как представлено на экране анимационное кино?

Жоэль Шапрон. Я, честно говоря, не большой специалист по этому вопросу. Есть полноценные анимационные фильмы, а есть анимация, которая производится специально для телеканалов. Это разные вещи. Когда это заказ телеканала или его закупка анимационной продукции, насколько я знаю, тут нет каких-нибудь ограничений. А вот сами анимационные работы как раз попадают в то поле ограничений и обязательств, которые я уже перечислил. По крайней мере, я не

Сериал «Васильки», режиссер Игорь Мужжухин. ТРК «Украина»

помню каких-либо запретов по отношению к анимационному кинематографу.

Л.Немченко. Объясню, почему задала этот вопрос. Я живу в Екатеринбурге, где есть фестиваль «Кинопроба». Несколько лет назад у нас были представители французской анимационной студии. Они рассказали, что пока студенты учатся, они могут свои курсовые и дипломные фильмы, естественно, по договоренности, демонстрировать на местных телеканалах. Мне показалось, что эта идея очень плодотворная. Я, честно говоря, не очень уверена в продуктивности большого дебютного кино. А вот историю продвижения дипломных работ на региональное и даже центральное ТВ хочется приветствовать. Молодые люди начинают понимать, зачем они учатся.

О.Березин. На самом деле это хорошая мысль еще и с другой стороны. Когда мы говорим о телевидении, то воспринимаем его как одно такое большое поле. Но ведь кроме федеральных каналов есть очень много региональных, кабельных, спутниковых, телевизионных каналов, есть интернет-телевидение. Поэтому важно понимать, о каком телевидении мы в каждом отдельном случае говорим.

Сегодня телевидение переживает трансформации, связанные с сегментацией. Достаточно сказать, что за шесть последних лет доля пяти крупнейших федеральных телеканалов России сократилась с 70 до 55 процентов по зрительской аудитории. Это показатель движения в сторону нишевого телевидения, оно все больше разбивается на маленькие, специализированные каналы. Есть же, например, «24 Doc», платный телеканал, специализирующийся на показе документального кино.

Компания «Невафильм» активно занялись изучением аудитории: как люди смотрят кино, почему смотрят, каким именно способом. Мы из тех опросов, которые на сегодняшний день сделали, вывели такую интересную закономерность. Зрители, естественно, предпочитают разные жанры фильмов. В кинотеатрах — приключения и фантастику, в Интернете больше смотрят драмы, на бесплатном телевидении — мелодрамы. А вот боевики — на платном телевидении. Видимо, эти дифференциации связаны с форматом, особенностями его восприятия.

Сергей Сычев. Мне кажется, что тяготение телевидения к сериалам, которые приносят большую прибыль, объяснил уже 50 лет назад Сергей Муратов. Он тогда говорил, что если кино хочет существовать на телевидении, оно должно непременно превратиться в сериал. В этом и состоит специфика телевизионного просмотра. Зритель хочет регулярно возвращаться к героям, историям. Муратов поторопился на полстолетия, но сейчас тяготение к сериалам вышло за пределы телевидения. Многие критики, образованные люди моего поколения и чуть старше, заканчивают вечера просмотром не фильмов, как было совсем недавно, а как раз сериалов. Другое дело, что эти сериалы они смотрят не по телевизору, а скачивают через Интернет или покупают для Blu-ray. Как правило, это какие-то дорогие американские сериалы типа «Доктора Хауса», «Остаться в живых» или «Игры престолов», который у нас в стране никто не смотрит по телевизору. Его скачивают из Интернета, как только HBO показывает премьеру очередного эпизода. И это огромное количество просмотров — тема для обсуждений в Интернете. Если человек хочет «застолбиться», он должен подстроиться под эту серийность. Кроме Сергея Мирошниченко ведь есть еще и Александр Радов с Ириной Васильевой, которые выбрали на «Культуре» такой серийный формат, как «Больше, чем любовь». Был Лев Николаев, который тоже снимал фильмы в серийном цикле «Гении и злодеи». Да и «Рожденные в СССР» тоже часть большого, перенесенного из Великобритании сериала, придуманного Майклом Эптедом.

Авторы российской «новой волны» тоже так или иначе пытаются встроиться в серийность. Они либо это делают скрыто, редактируя чужие сценарии для сериалов, либо явно — пытаются что-то снимать для телевидения. У кого-то это получается, допустим у Валерии Гай Германики. Но, скажем, Павел Бардин снял сериал «Салам, Москва!», но он не выходит в эфир, а существует в непонятно каком полочном состоянии. Борис Хлебников должен был запуститься этим летом с сериалом для ВГТРК. Идея повисла, и неизвестно, что с ней дальше будет.

Серийность стали воспринимать и крупнейшие фестивали. В результате в Венеции целиком показывают мини-сериал «Милдред Пирс» Тодда Хейнса, а в Америке огромное количество режиссеров авторского кино пошли, даже помчались их делать. И фильм «Я буду рядом», который получил главный приз «Кинотавра» в прошлом году, — это ведь киноверсия телесериала, который был ужат до размера фильма. Да и сейчас в программе я вижу несколько фильмов, которые по драматургии потенциально планировались как мини-сериалы и были спешно перемонтированы, сценарии спешно переписаны, чтобы по каким-то причинам стать фильмами. С развитием серийного восприятия нужно иметь дело, о нем нужно говорить. Собственно кино в сознании многих людей уже становится слишком специфическим продуктом, чтобы его постоянно потреблять. А вот сериалы — совсем нет.

Д.Дондурей. Наша дискуссия не планировалась как разговор только о сериалах. Мне казалось, важно пообсуждать последствия взаимодействия множества систем существования кино. Судя по отсутствию интереса к сегодняшней дискуссии у продюсеров, которые на нее не пришли, стоит обратить внимание на справедливость провокационной фразы Антона Долина о том, что, пока в нашей киноиндустрии существует господдержка, самым важным в российском кино является умение получить безвозвратные деньги на производство. А все остальное, как говорилось в одном румынском фильме, — «имя прилагательное». Иногда кажется, что кино в кинотеатрах — это один мир, в Интернете — совсем другой, на телевидении — третий.

О.Березин. Мы все время проводим водораздел — кинотеатры и телевидение. Нет такого канала смотрения, как телевидение. Есть домашний экран. Как по-

падает туда контент: через Интернет, с диска, с Blu-ray, с флешки, с торрента, с эфирного телевизора — не важно! Когда мы говорим о жанровых различиях, то всегда сравниваем свой способ контакта с фильмом и особенности просмотра на большом экране кинотеатра, где сегодня чаще всего демонстрируется аттракцион. Но на домашнем экране групповой или персональный просмотр. Очевидно, что в кинотеатре мы будем смотреть большие аттракционы и комедии. Все засмеялись – я засмеялся. Здорово. Я вот ненавижу смотреть в кинотеатре серьезное кино, которое требует моего индивидуального восприятия. Мне хочется думать, нажать паузу, покурить, еще подумать. Я обожаю это смотреть дома, ночью в HD-качестве, когда все легально куплено. Лично я не качаю из Интернета. В любом случае это моя сугубо персональная коммуникация. Другой вопрос, что у телевизора как бесплатного вещания иные законы. Там есть так называемый lowest common denominator, то есть некое среднее общее. Это уже из области массмедиа. Потому что телевидение бесплатно существует за счет рекламы, которая напрямую завязана на ту аудиторию, которая смотрит этот канал.

Для того чтобы заработать много денег, там нужна большая аудитория. Следовательно, контент должен быть понятен всем. Быть как можно более доступным. А лучше – попросту тупым. Но если он будет чрезмерно таким, то его перестанет смотреть какая-то другая часть аудитории. Вот все каналы и ищут этот желанный уровень притягательной простоты — в хорошем смысле слова. Балансируя между объемом аудитории и тем контентом, который ей показывают. Знаменитые американские сериалы идут не на бесплатных каналах. А на том же HBO. Это другая прослойка, иная бизнес-модель. Как и Netflix, который только что профинансировал создание сериала с другим контентом, способом смотрения. Поэтому сегодня нельзя сказать: будет показано на телевидении. Как двадцать лет назад, когда не было ни DVD, ни домашнего видео, ни торрентов.

Жоэль Шапрон. Что касается Франции, то лидерами проката у нас являются «1+1», «Шутки в сторону», «Артист». Это как раз отечественные картины с нашими звездами, обычные комедии, без особых спецэффектов. Поэтому, действительно, надо разделить продукцию на две части: американские блокбастеры со спецэффектами и собственный продукт. Я думаю, что и в России происходит более или менее то же самое. Естественно, если показываешь «Титаник» или «Аватар» — у тебя огромный рейтинг. Если «1+1» или «Шутки в сторону» — тоже огромный. Эта пропорция сохраняется, даже когда фильм переходит на телевидение.

О.Березин. Можно еще произнести две цифры, которые в последние несколько месяцев я люблю приводить. Фильм «Елена», который шел в кинотеатрах у нас в России, собрал 100 тысяч зрителей, его аудитория на канале «Россия-1» была больше пяти миллионов. Вот как влияет способ доставки фильма к зрителю. То же самое было с фильмом «Высоцкий, спасибо, что живой». Месяц, если не больше, все кинотеатры были им бомбордированы. Его там посмотрели 4,3 миллиона зрителей. Один показ с повтором 25 января этого года дал 8,5 миллиона.

В.Манский. Мне кажется, что сегодня зритель уже не доверяет кинотеатру как месту, где он может получить эстетическое удовольствие. Потому что у него есть разнообразные запросы в отношении подобного рода контента. Мы же видим переполненные театральные залы при кратно более дорогих билетах в Москве. Видим заполняемость сетевых кафе, где чашечка кофе, которую ты выпиваешь со своей девушкой за десять минут, стоит больше, чем любой билет.

Люди не идут в кинотеатр, потому что это непрестижное, недостойное, некомфортное место их нынешнего существования. И это же отчасти происходит и с телевизором. Там ничего не обсуждается актуального даже на общественном канале, который проектировался как последняя надежда на что-то дискуссионное в нашем телеландшафте. Недавно закрыли одну программу только за намек на какую-то шутку, связанную с разводом Путина с Людмилой. Но именно эта тема и интересует всю страну. Да-да, развод Путина, а вовсе не судьба кино, тем более не его будущая жизнь на различных платформах.

ОЛЕГ БЕРЕЗИН

Цифровая революция: завершилась

В изданиях компании «Невафильм» интересы в области аналитики распространяются не только на рынок кинотеатров, но и на все способы смотрения фильмов. Конечно, есть и обзор рынка «видео по запросу», который мы считаем одним из самых быстро развивающихся и при этом быстро трансформирующихся рынков киносмотрения. Наряду с развитием российских сервисов «видео по запросу» на наш рынок пришли и интересные крупные платформы — такие, как iTunes, Google Play. Мы получаем все больше и больше всеможностей легального просмотра фильмов через Интернет, а с развитием широкополосных технологий ситуация начинает порой катастрофически меняться. Причем меняться разнонаправленно. Интернет вообще стал оказывать очень сильное влияние и на рынок кинотеатров. Особенно мы это видим в малых городах, когда туда приходит Ростелеком со своим очередным толстым кабелем, это очень сильно и негативно начинает сказываться на посещаемости кинотеатров.

В 2011 году рынок кинотеатрального показа во всем мире перешагнул весьма важный психологический барьер, когда доля цифровых экранов превысила 50 процентов от всех действующих. Начиная с этого времени цифровой формат стал в кинотеатрах доминирующим. На сегодняшний день примерно 90 из 120 тысяч

экранов по всему миру работают в цифровом формате. Это примерно 70 процентов всего рынка коммерческого кинопоказа. Но это характерно не только для международного, но и для российского рынка: в 2011 году мы также перешли эту планку и теперь доля цифровых экранов в нашей стране уже составляет 73 процента.

Возникает вопрос: что говорят специалисты по поводу того, когда пленка вообще умрет в кинотеатре? Еще несколько лет назад мы слышали рассуждения, что это затянется на десять, пятнадцать, чуть ли не двадцать лет... Но с достаточно большой уверенностью можно сказать, что 2014 год — последний, когда в коммерческих кинотеатрах России будет массово использоваться кинопленка. По нашим прогнозам, к концу следующего года все отечественные кинотеатры перейдут на цифру.

Более того, начали проявляться причины вынужденного перехода на цифру, связанные с другими проблемами. Студии признают, что уже к концу этой осени закончатся запасы самой пленки на складах студий. Я уже присутствовал при обсуждении стратегии выпуска новых фильмов одной студии, которая летом выпускает свой очередной большой мультфильм. Эта студия приняла решение все весенние релизы выпускать только на цифре, для того чтобы физически оставить, сохранить немного пленки для выпуска летом детского блокбастера. Это говорит о том, что производители фильмов начали считать, сколько осталось на складе кинопленки и что в дальнейшем с этим делать. Проблема заключается и в том, что компания Fuji прекратила выпуск пленки как для фотоаппаратов, так и для кино. Kodak, как вы знаете, находится в процедуре банкротства. И единственное, на что могут надеяться киностудии, — что Kodak продолжит выпускать негативную пленку хотя бы для съемки. И самое главное, что эта фирма продолжит выпускать пленку, предназначенную для хранения фильмов в архивах. Это отдельная, серьезная проблема, которая также связана с переходом на цифровые технологии, поскольку проблема хранения фильмов в цифровых форматах остается очень серьезной.

Что происходит в мире кинопоказа? Сегодня уже несколько государств, включая страны Бенилюкса, Норвегию (которая стала первой, там всего 502 кинотеатра), полностью перешли на цифровой формат кинопоказа.

Только на европейском рынке более десяти, правда, не очень больших, стран также перешли полностью на цифру, а во Франции и Англии доля цифровых экранов достигла 90 процентов. По всем прогнозам, уже в этом году все эти страны завершат переход на цифровой кинопоказ. Не только Гонконг и административный округ Макао, но и весь Китай к концу этого года, при колоссальной поддержке государства, завершит эту технологическую революцию. Начало следующего, 2014 года — это переход американского рынка и остальных стран Европы. Россия, по нашим расчетам, сделает это к концу 2014 года, когда в силу различных причин — политики выпускающих фильм дистрибьюторов, наличия пленки, стремления кинотеатров к переходу на рынок — мы полностью перейдем на цифровой показ.

По прогнозам Screen Digest, после того как до конца 2015 года весь мир перейдет на цифру, пленка останется лишь продуктом для киноклубов – при условии, что они смогут найти доступ к ней. Проблема сокращения пленочных копий ведет к тому, что возрастает ее стоимость. Потому что любая лаборатория, которая печатает пленку, должна поддерживать свои непрерывные технологические процессы обработки пленки, финансировать их. Поэтому многие считают, что себестоимость кинопленки к концу этого года вырастет по меньшей мере в три раза. Таким образом, экономический порог выпуска фильма на пленке будет становиться все выше и выше. В какой-то момент дистрибьюторы очень жестко скажут, что это экономически нецелесообразно.

Мы с этим столкнулись уже давно, так как влияние государства на цифровизацию в нашей стране минимально. У нас практически все сегменты рынка, все игроки — федеральные, региональные, местные сети и независимые кинотеатры — примерно в равной доле перешли на цифру. И тогда, когда во всех странах независимые отстают от остальных, там первыми переходят на новые технологии

как раз крупные игроки, у нас именно независимые являются драйверами рынка. Это связано с тем, что для них это практически вынужденная мера. Вопрос стоит очень просто — либо кинотеатр переходит на цифру, либо закрывается, потому что доступность для пленочных копий в маленьких кинотеатрах становится все меньше и меньше.

Переход на цифру влечет за собой много последствий, которые тоже начнут скоро оказывать давление на рынок. Одно из них — сокращение количества дней показа картины в прокате. Все они теперь начинают быстрей прокатываться и сходить с экранов. Это влечет за собой еще одно глобальное изменение, поскольку в этой ситуации увеличивается время между окончанием кинотеатрального проката и выходом на DVD. Многие студии всерьез начинают говорить о том, что этот промежуток, который называют darktime — когда кинотеатры уже завершили прокат фильма, а на DVD он еще не вышел, — работает только на пиратов. Все участники рынка теряют деньги в это время. И сегодня студии все чаще и чаще начинают вести переговоры с кинотеатрами, со всеми другими игроками о резком сокращении кинотеатрального окна. О выходе, может быть, сразу не в формате DVD, а в формате Premium HD. Например, компания «XX век — Фокс» продвигает сервис Digital HD – когда фильм может быть скачан за относительно большую цену – порядка 40—50 долларов, практически одновременно с выпуском в кинотеатре. Естественно, кинотеатры сопротивляются этому как могут.

Такая битва возникла между крупнейшими английскими сетями при выходе на экраны фильма «Алиса в стране чудес» — когда Disney пыталась сократить окно выпуска на DVD, а все три национальные сети отказались ставить фильм в прокат. Этот демарш потребовал специальных переговоров. Каждая студия теперь пытается step by step давить на кинотеатры, с тем чтобы сократить это пустое окно. Некоторые производители готовы даже пойти на то, чтобы изменить отношение долей между дистрибьютором и кинотеатром в пользу кинотеатра только для того, чтобы кинотеатры согласились на сокращение вот этого окна. Я думаю, что это изменение, когда резко начнет сокращаться окно между выходом в кинотеатрах и на других платформах, ждет нас в ближайшие два-три года. И в конечном итоге это приведет к мультиплатформенному релизу и кинотеатрам придется жить уже в абсолютно других экономических условиях.

Еще, кстати, один интересный эффект, который возник с введением цифры: мы заметили его в прошлом году. Он также связан и с изменениями в предпочтениях зрителей. Мы обратили внимание, что в 2012 году суммарная посещаемость фильмов, которые составляют топ-10, сократилась почти на 10 процентов. То есть речь идет о том, что зритель начинает предпочитать фильмы мейнстрима: фильмы, которые занимают с 20-го по 30-е место в рейтинге кассовых сборов, показали суммарно рост посещаемости на 35 процентов. Зрители кинотеатров начинают перемещаться от блокбастеров в сторону средних крепких интересных фильмов. Это связано и с цифрой. Потому что цифра делает более доступным продукт мейнстрима, который находится на 20—30-м месте. Так что, я думаю, в ближайшее время нам предстоят весьма интересные изменения на рынке. Очень важно, чтобы все игроки на рынке индустрии это обсуждали и понимали, что происходит и в кинотеатрах, — чтобы не воспринимать показчиков как нехороших людей, которые получают половину кассового сбора и при этом, как многим кажется, только наживаются, ничего не делая.

Что вообще сейчас происходит с кинотеатрами? Здесь нужно переосмыслить систему статистики. В этом году мы обнаружили удивительную вещь. Как вы знаете, все ведущие мировые издания точно так же, как и наш «Бюллетень кинопрокатчика», считают кассовые сборы по СНГ, не включая Украину. Все участники рынка, в принципе, оперируют этими цифрами, публикуют их и полностью переносят на российский рынок в целом. Мы же в своем анализе рынка всегда исходили из того, что Россия не единственная страна в СНГ, что есть еще Казахстан, Белоруссия и ряд других небольших, но интересных рынков. И все время пытались вычислить долю именно России. И если раньше она почти всегда составляла 97 процентов, то можно было сказать, что разница в цифрах по России и СНГ без

Украины всего около 3 процентов, что не так критично. Так вот. Мы вдруг обнаружили очень существенную вещь – доля нероссийских стран в показателях СНГ составила 7—9 процентов. Это уже ощутимая величина. Сдвиги связаны с резким развитием кинорынка в Казахстане, который стал сильно набирать обороты. Учитывать это важно потому, что если мы будем вычислять данные именно по России, то картинка, которую получим, будет отличаться от той, которую представляем, считая общую статистику по СНГ.

Если говорить именно о кассовых сборах, то вместо официальных 1,36 млрд долларов чистый кассовый сбор России составляет примерно 1,2 млрд долларов США. По этому показателю мы находимся на девятом месте, входим в десятку крупнейших стран мира. Все очень здорово, находимся в приличном окружении. Но если мы посмотрим на объем посещаемости, то обнаружим, что по этому показателю мы на пятом месте. По количеству зрителей российский рынок один из крупнейших в мире — 157 млн проданных билетов. Казалось бы, рынок движется в правильном направлении, нас все должно устраивать, кассовые сборы растут, посещаемость хорошая. Но мы обратили внимание на одну тенденцию в прошлом году, на то, за чем теперь будем внимательно следить. Дело в том, что посещаемость минувшего года именно в расчете по России снизилась на 2 процента. На растущем рынке — цифра, 3D, Dolby Atmos и т.д. — посещаемость залов в России снизилась!

Насколько это критично для нас, мы будем разбираться. Мы же считаем посещаемость суммарную, но для нас важен еще один показатель – посещаемость на один экран. И вот здесь, на наш взгляд, происходят те драматические изменения, которые становятся все более заметными. За два последних года посещаемость в стране на один экран снизилась в среднем почти на 30 процентов. В России в 2010 году было 155 млн зрителей, в 2012-м — 157 млн, а количество экранов выросло чуть ли не на восемьсот. Бурно продолжается строительство и открытие новых залов. В том числе это связано и с тем, что закончился кризис торговых центров, которые уже два года все больше и больше выходят на рынок. Но при этом у нас не растет аудитория! Даже у пяти крупнейших кинотеатральных сетей России среднее падение посещаемости за два года составляет от 11 до 27 процентов. У нас есть сеть, входящая в топ-5 крупнейших игроков рынка, у которой падение за этот период составило 27 процентов! Это говорит о том, что на рынке происходит нечто, требующее более внимательного анализа.

И в этой связи еще одна тенденция, которую мы заметили и которая проявилась все в том же 2012 году: начинает падать не просто общая посещаемость, но посещаемость на душу населения в городах, где есть кинотеатры. Даже если мы будем оценивать отдельно рынок кинопоказа как территорию, где есть кинотеатры, — это на сегодняшний день 462 города, — то посещаемость на одного жителя этого города начинает снижаться. Одна из причин, о которой говорят все, — цена билета. Сегодняшний рост отечественного рынка в основном действительно связан с ростом цены на билеты.

Цена билета сегодня у нас приблизилась к его цене на крупнейших кинотеатральных рынках мира — 7,6 доллара. Это средняя цена — она сопоставима с ценой в США, Канаде, Италии, других странах. Возникает вопрос: как она соотносится с финансовыми возможностями потребителя? Мы несколько лет назад решили посчитать интересный показатель — сколько средний житель определенной страны, с определенной средней зарплатой может купить себе билетов за среднюю цену, которая существует на данном рынке. И вот какие данные мы получили. Если средний житель США может приобрести на свою зарплату примерно 500 билетов, то средний российский гражданин — всего 100 билетов. Это говорит о том, что по сравнительным параметрам цена билета в наших кинотеатрах становится все более ощутимой.

Возникает вопрос, насколько она является тормозом для развития российского рынка кинопоказа. Для того чтобы начать это анализировать, мы использовали данные двух наших предыдущих опросов. Когда мы определяем индекс настроения занятых в отрасли кинопоказа, то опрашиваем сотрудников кинотеатров, а когда изучаем аудиторию — то, естественно, зрителей. В этом году у нас

был вопрос, связанный с ценой билета: сколько зрители готовы платить за билет и как кинотеатры оценивают его цену? Мы увидели интересные данные, согласно которым две трети кинотеатров уверены, что та цена билетов, которые они предлагают зрителю, удовлетворяет обе стороны. Кинотеатры считают, что для зрителя она приемлема, в то время как 80 процентов самих зрителей считают, что цена завышена. Но при этом есть 10 процентов зрителей, которые готовы платить за билет еще больше. Так что говорить, что все зрители единодушно утверждают, что цена билета завышена, тоже нельзя. Это несоответствие на самом деле очень интересно. От него зависит, куда пойдет рынок, где будет искаться компромисс. Я думаю, что в ближайшее время мы попробуем заняться изучением влияния цены билета на посещаемость. Неочевидно, что снижение цены билета автоматически ведет к росту доходов кинотеатра. Увеличивается количество зрителей в кинотеатре, но интересный момент — все владельцы залов с этим сталкивались: зрители, которые приходят по различным дисконтным программам, практически ничего не тратят в баре. Снижая цену билета, кинотеатр увеличивает посещаемость, но не зарабатывает на баре. А это для него — вторая половина дохода. Поэтому игра с ценой билета очень важна, и я думаю, что именно это поле приложения усилий окажется в ближайшее время важнейшим.

Если говорить о том, какие же все-таки существуют зоны роста, на что следует обратить внимание, то в связи с этим мы проанализировали демографические параметры. Во-первых, гендерные характеристики. Выяснили, что в России гораздо выше доля женщин, которые активно ходят в кинотеатры. В этом плане можно сказать, что мужская часть населения — это ресурс увеличения посещаемости кинотеатров. Необходимо предлагать больше фильмов для мужской аудитории.

Во-вторых, возрастные показатели. Если мы возьмем зрителей американских кинотеатров и сравним с российскими, то увидим, насколько высока разница для аудитории «40+». Эта аудитория у нас фактически не ходит в кинотеатры, в то время как для американского рынка она составляет существенную его часть. Очень важным моментом для роста посещаемости, на наш взгляд, будет как раз не поколение Z, о котором мы говорили два года назад, а поколение X, то есть

«40+». На него кинотеатры теперь должны обратить внимание. Это один из потенциальных и существенных источников роста посещаемости.

Опять пошли разговоры о том, что спасти кинотеатры может только их развитие в малых городах и что у нас полстраны не имеет доступа к услугам кинопоказа. Вы слышите по телевизору, по радио, в выступлениях больших киноначальников и отечественных мейджоров: все будет хорошо, когда начнут строиться кинотеатры в малых городах. Я всегда выступал сторонником рационального и прагматичного подхода к этому вопросу, потому что сам родился в городе, в котором сейчас живет 11 тысяч жителей.

На сегодняшний день, за исключением девяти городов, все остальные с населением больше 100 тысяч человек имеют хотя бы один современный коммерческий кинотеатр. Таким образом, жители стотысячных городов нашей страны обеспечены кинотеатрами. Если мы пойдем ниже, то действительно у нас есть 420 городов с населением меньше 20 тысяч. Из них 350, практически две трети, не имеют кинозалов. Казалось бы, вот она — зона для строительства новых кинотеатров, роста аудитории. Но если посчитать суммарное количество жителей, которые живут в этих городах — а это примерно 1100 населенных пунктов, — то для того, чтобы построить в них новые залы, нам нужно освоить еще примерно 650 из них, поскольку в 450 сегодня кинопоказ есть. Но и в этом случае максимальный, абстрактный прирост зрителей, которые будут охвачены кинопоказами, составит всего 18 процентов. На самом деле аудитория будет много меньше, потому что в маленьких городах она абсолютно другая. Там люди по-другому ходят в кино, по-другому тратят время на досуг, там иная структура населения, как правило, нет студентов, так как нет учебных заведений. Поэтому идея о том, что источник развития российского рынка театрального показа находится в малых городах, — это миф, за которым, видимо, стоят чьи-то интересы. Это нужно, на мой взгляд, достаточно четко понимать и не тратить на иллюзии лишние деньги. Как бы мы в социальных целях ни хотели обеспечить маленькие города современными залами, по нашим прогнозам, в городе с населением меньше 50 тысяч строить кинотеатр с коммерческой точки зрения невозможно. При этом даже субсидии государства не спасают ситуацию. Любой расчет показывает, что для кинотеатров, которые находятся в поселениях, где живет 20 тысяч жителей, текущие операционные расходы не покрываются кассовыми сборами.

Могу для примера рассказать о том городке, где я родился. В нем 11 тысяч жителей. Месячная посещаемость местного кинотеатра на уровне 600 посещений. Никакой экономики для кино здесь нет, поскольку распространен абсолютно другой тип времяпрепровождения, к тому же у людей совершенно иное отношение к деньгам. Как раз в маленьких городках появление широкополосного Интернета привело к резкому падению посещаемости — в моем городе с 1200 до 600 посещений. Суровая цифра. И второй момент, который мы заметили: появились люди, которые подходят к кинотеатру, читают афишу, воспринимают это как рекомендательный сервис и говорят: «О, это, наверное, хороший фильм, раз кинотеатр его показывает, пойдем скачаем – дома посмотрим». Люди используют кинотеатр исключительно как афишу — если там картина показывается, значит, она хорошая, значит, надо скачивать ее из Интернета.

Это реалии жизни, с которыми так или иначе сегодня сталкивается каждый кинотеатр. Конечно, в этом году все они будут заняты расходами, связанными с переходом на цифру. Это та статья расходов, от которой им просто не отвертеться. Повторюсь, ситуация складывается предельно жестко: кинотеатры либо переходят на цифру, либо закрываются.

В работе, связанной с увеличением посещаемости, есть множество подводных камней, миллион нюансов. Мы видим, как резко начинает сегментироваться аудитория, а следовательно, и сами кинотеатры. Они сталкиваются с процессом реновации торговых центров — у нас в стране очень высокая доля кинопоказа осуществляется именно в них. Так или иначе, кинотеатры вступают в очередную непростую полосу своего развития, из которой, я убежден, с честью выйдут, и этот рынок в России будет развиваться дальше.

КСЕНИЯ ЛЕОНТЬЕВА

Возраст — помеха

О СИСТЕМЕ ВОЗРАСТНЫХ ОГРАНИЧЕНИЙ В РОССИЙСКОМ И АМЕРИКАНСКОМ ПРОКАТЕ

С 1 сентября 2012 года в России вступили поправки в закон «О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию», предписывающие новую маркировку аудиовизуальной продукции в соответствии с аудиторией, для которой она предназначена. Предполагается также, что доступ детей к неподходящим для их просмотра фильмам должен быть ограничен. Исследовательский отдел компании «Невафильм» решил проверить, как это повлияло на ситуацию в кинобизнесе и на поведение зрителей к весне 2013 года.

Была проанализирована структура кинопроката с точки зрения возрастных ограничений до введения поправок и после. Напомним, что в старой версии закона имелось шесть категорий возрастных групп: для любой зрительской аудитории; детям до 12 лет просмотр фильма разрешен в сопровождении родителей; зрителям, достигшим 14 лет; достигшим 16 лет; достигшим 18 лет. С сентября 2012-го категорий также осталось шесть, но их состав изменился: 0+, 6+, 12+, 16+ и 18+. Таким образом, «детям до 12 лет в сопровождении родителей» и «до 14 лет» были заменены на «6+» и «12+» (упоминание родителей при этом ис-

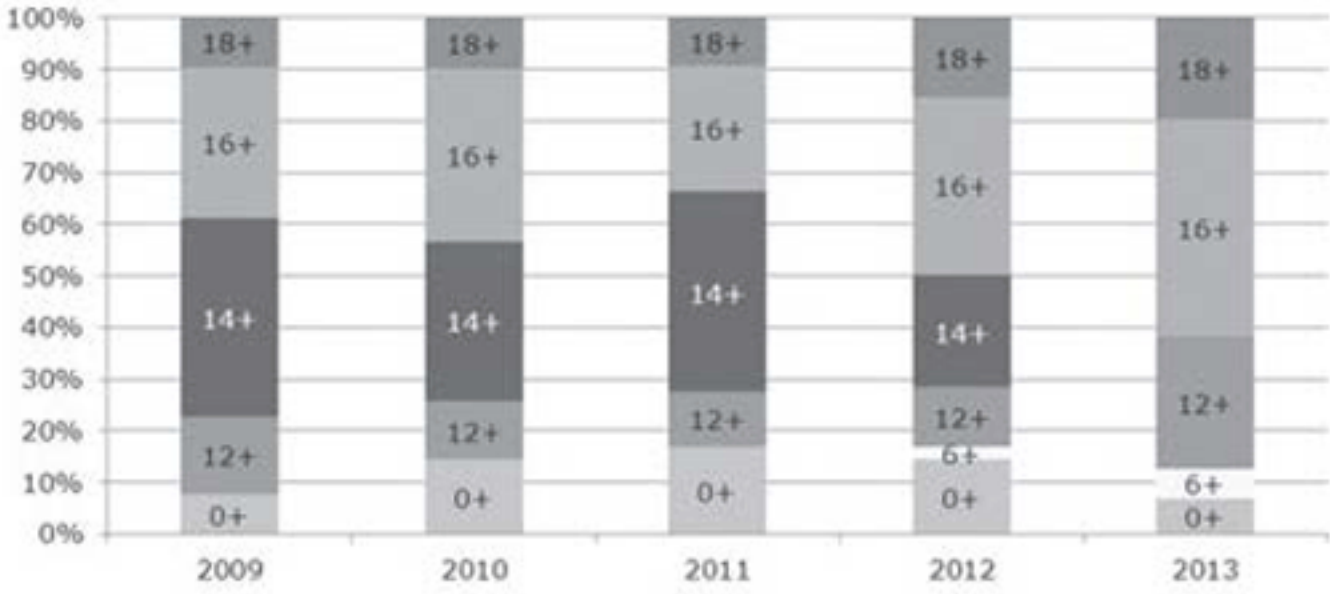


Рисунок 1. Структура кинопроката по возрастным ограничениям фильмов в России

Источник: «Кинобизнес сегодня», Госреестр, «Невафильм Research»

чезло). Это привело к сокращению числа фильмов, разрешенных для просмотра всех возрастных категорий, но также к росту числа картин, рекомендованных как лицам старше 12 лет, так и старше 16. Группа фильмов для 14-летних распределилась между категориями 12+ и 16+.

Данные изменения, впрочем, оказались не более чем формальностью. В этом можно убедиться, если сравнить рейтинги американских фильмов, выходящих на экраны российских кинотеатров, по системам ограничений, принятым в России и в США. Вспомним, что в Америке используются также шесть видов маркировки: G — General Audiences, разрешено для всех возрастов; PG — Parental Guidance Suggested, некоторый контент может быть неподходящим для детей;

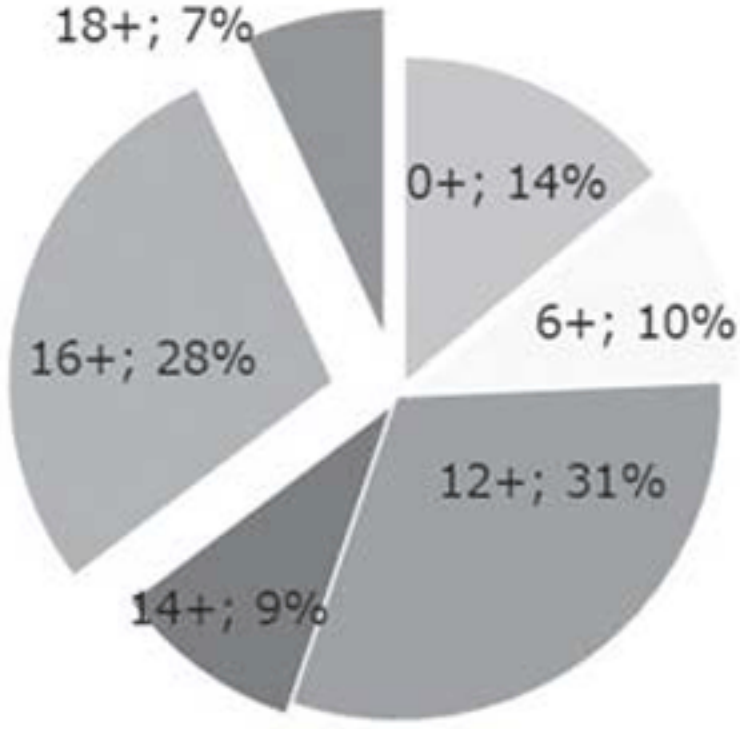


Рисунок 2. Какие фильмы смотрят дети (до 18 лет) в России

Источник: «Кинобизнес сегодня», Госреестр, «Невафильм Research»

PG-13 — Parents Strongly Cautioned, некоторый контент может быть неподходящим для детей до 13 лет; R — Restricted, дети до 17 лет допускаются в сопровождении родителей или других взрослых; NC-17 — Parents Strongly Cautioned, лица до 17 лет не допускаются. Сравнение числа фильмов в российском прокате 2012 года до принятия поправок к закону и в конце 2012-го — начале 2013 года, после их принятия, свидетельствует о том, что по американской системе доли фильмов для различных возрастных групп остались практически неизменными.

Отметим, что по отдельным фильмам наблюдаются различия в строгости российского и американского рейтинга: по 64 процента рассмотренных фильмов рейтинг Motion Pictures Association of America и закона о защите детей от вредоносной информации совпали. Однако для 8 процентов фильмов российский

рейтинг оказался мягче, а для 23 процентов картин — строже. Таким образом, более широкая аудитория в России допущена к таким фильмам, как «Анна Каренина» (12+ vs R), «Парк Юрского периода 3D» (6+ vs PG 13) и «Кон-Тики» (6+ vs PG 13). В то же время примерами больших ограничений в нашей стране стали: «Оз: Великий и Ужасный» (PG vs 12+), «Охотники на ведьм» (R vs 18+), «Великий Гэтсби» (PG 13 vs 16+) и «Крепкий орешек 5» (R vs 18+).

Рисунок 3.
Где дети смотрят запрещённые фильмы

Источник: «Кинобизнес сегодня», Госреестр, «Невафильм Research»

Вторым шагом в анализе влияния на показ новой системы рейтингования кинопродукции мы рассмотрели, какие фильмы на самом деле смотрит юная аудитория. В качестве инструмента для этого был использован всероссийский мониторинг киноаудитории, который в 2013 году проводит «Невафильм Research». Это опрос посетителей кинотеатров и пользователей Интернета, проходящий поэтапно: в декабре—январе, марте—апреле, июне—июле и сентябре—октябре. Раз в квартал мы собираем информацию о практиках киносмотрения россиян — в основе мониторинга лежит вопрос о трех недавно просмотренных респондентами фильмах. Они указывают названия картин и способы их просмотра[1].

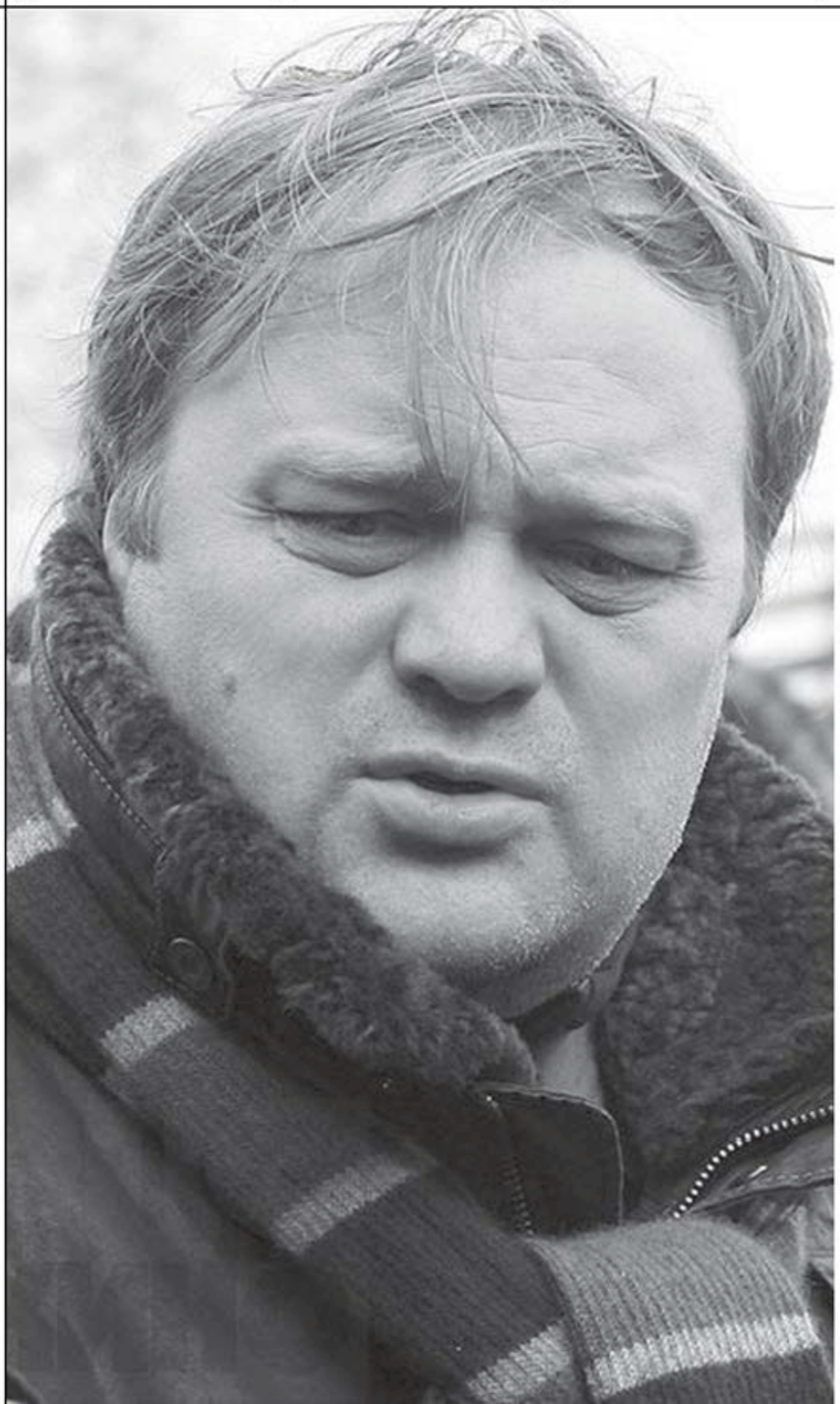
Самая младшая возрастная группа в нашем опросе определяется в диапазоне 12—17 лет, поэтому для нее однозначно не предназначены фильмы с рейтингом 18+, а также представляют потенциальную опасность картины с рейтингом 16+. По результатам второго этапа мониторинга, проведенного в марте—апреле 2013 года, 7 процентов фильмов, которые недавно посмотрели представители младшей возрастной группы, относились к категории 18+, а еще 28 процентов — в категории 16+. Иначе говоря, треть детей в реальности смотрят запрещенные фильмы.

В этой связи важным является вопрос, где они их смотрят. Самым доступным для детей способом просмотра запрещенных фильмов ожидаемо оказались диски, на втором месте — кинотеатры, куда, казалось бы, детей в соответствии с законом пускать на ненадлежащие фильмы не должны. Торренты заняли третью по популярности позицию.

Можно сделать следующие выводы об эффективности новой системы рейтингов, которая была недавно введена в России. В принципе, она соответствует международным стандартам, а наблюдающиеся отклонения в рейтингах отдельных картин не слишком существенны. После внесения поправок в закон о защите детей от вредоносной информации система стала строже. Тем не менее дети умеют обходить эту систему и все-таки смотрят фильмы, для них не предназначенные. Такую возможность им дают диски, торренты и даже кинотеатры.

[1] Подробную информацию об исследовании можно найти на сайте Невафильм.РФ.

О П Ы Т



Алексей Федорченко

АЛЕКСЕЙ ФЕДОРЧЕНКО:

«Ландшафт всегда подсказывает»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЛЮДМИЛА ЛИТВИШКО

Людмила Литвишко. Как вы стали продюсером? Вы человек из бизнеса?
Алексей Федорченко. Я экономист. Сначала стал директором продюсерского управления Свердловской киностудии, а потом начал снимать кино.
Л.Литвишко. Тогда вам сам бог велел быть продюсером собственных фильмов. Бывают ли конфликты между этими двумя ипостасями в одной личности?
А.Федорченко. Конфликтов нет. Есть внутренние рамки — я четко понимаю, что могу и что не могу делать как режиссер, более точно, чем если бы продюсером был другой человек.
Л.Литвишко. И это вас организует? Вы сами с собой в ладу?
А.Федорченко. Да.
Л.Литвишко. А как вы ищете деньги?
А.Федорченко. Как все: по знакомым, по незнакомым, по олигархам, по компаниям. В «Овсянках» полностью были частные деньги. В «Небесных женах луговых мари», моем последнем фильме, кроме тех средств, которые мы получили от Министерства культуры, еще примерно такая же сумма была внесена одной непрофильной компанией, связанной с производством калия, Михаилом Шукиным, а еще Леонидом Лебедевым, который занимается в основном нефтью, но и кино тоже — у него известная кинокомпания «Красная стрела». Для него это уже много лет любимый «непрофильный актив». Он снимал в том числе фильм «Стиляги» и другие значимые картины.
Л.Литвишко. Он делает это для денег, для славы, для имиджа?
А.Федорченко. Для денег вряд ли. Тот, кто зарабатывает на нефтяном бизнесе в таких объемах, вряд ли будет заниматься кино для денег. Думаю, что больше для удовольствия. Фильмы у него интересные, неглупые. Такое кино вызывает уважение. Причем он не вмешивается в производство.
Л.Литвишко. На полном доверии? Везет же вам. Как вы рассказываете, и у вас это действительно получается, со стороны может показаться, что поиск денег у нас в стране идет легко, чуть ли не играючи.
А.Федорченко. Конечно, нелегко. Я долго не мог найти средства на завершающую стадию «Небесных жен...». И Леонид Лебедев просто подставил плечо прямо перед Римским фестивалем, оплатив постпродакш полностью. Если бы не он, я бы не закончил картину в этом году. Конечно, все это возникает случайно. Нет у нас постоянного и осмысленного института инвестирования и поддержки

«Небесные жёны луговых мари»

кинематографа. Деньги в основном не возвращаются. Получить заведомо невозвратные деньги, конечно, очень сложно.

Л.Литвишко. Говорят, что Фонд кино будет теперь предоставлять возвратные деньги.

А.Федорченко. Ну посмотрим. Теперь так часто все меняется. Мы, к счастью, успели в декабре минувшего года получить от фонда последние невозвратные деньги.

Л.Литвишко. А теперь для большинства российских студий-немейджоров будут в основном возвратные?

А.Федорченко. Надеюсь, хотя бы наполовину, не сто же процентов.

Л.Литвишко. А вот бюджетная помощь Министерства культуры — это как раз невозвратное финансирование?

А.Федорченко. Да. Они поддерживают дебюты, авторское и детское кино.

Л.Литвишко. Думали ли вы о зарубежных фондах? Там вроде все неплохо налажено. Вы ведь в Европе довольно известный режиссер.

А.Федорченко. Что-то предпринимаю в этом плане. Даже пишу сценарии на перспективу.

Л.Литвишко. Для проката в Европе?

А.Федорченко. «Овсянки» в основном там и показывались. До сих пор «катаются» в разных странах. На прошлой неделе в Германии очередная премьера была. И еще в Америке. У нас ведь так и не создана прокатная система авторского фильма. Тут нужна какая-то специальная организационная форма. Все зависит от количества кинотеатров в стране. Когда будет пять тысяч залов, какая-то часть пойдет под авторское кино. Сегодня глупо строить сеть полностью в расчете на такие произведения — они не окупаются. Авторские работы смотрят, как канал «Культура», не более трех процентов населения. И для них когда-то появится отдельная ниша, специальные кинотеатры, сети, которые есть в Америке, Европе, в развитых странах Азии. Они всегда поддерживаются государством, у них даже идет борьба за показ такой продукции, потому что за нее прокатчики получают гарантированные дотации.

Л.Литвишко. А вы получаете какие-то деньги с проката своих картин?

«Небесные жены луговых мари»

А.Федорченко. Да фактически нет. «Овсянки», дай бог, чтобы вышли в ноль. Это, поверьте, неплохо для такого кино. Сейчас мы займемся «Небесными женами...». Будем их прокатывать в Европе, США, Канаде, России. Я собираюсь отдать на это деньги, которые предоставили наши друзья и спонсоры. Но это будет точечный показ по кинотеатрам. Поскольку мы делаем фильмы, рассчитанные не на один уикенд, а так называемые «долгие» картины. Поэтому и показ тоже должен быть долгим — несколько месяцев. Один сеанс в день, но три месяца. Мы так «Овсянки» прокатывали. По городам-миллионникам, в специальных кинотеатрах, три-четыре месяца, сеанс в день. Он собрал свои — совсем неплохие — деньги.

Л.Литвишко. А вы подписываете отдельный договор с дистрибьюторами или у вас на это есть агент? Вы сами договариваетесь с ними на фестивалях?

А.Федорченко. Бывает по-разному. Сейчас после фестиваля в Риме появилось несколько предложений на Италию, Францию, Америку. Поэтому мы не будем искать мирового дистрибьютора, как это было с «Овсянками». Займемся точечными, выверенными иностранными продажами. Это выгоднее.

Л.Литвишко. Вы подписываете соглашение и получаете роялти, проценты?

А.Федорченко. В основном права выкупают на страну, платят всю сумму сразу. Потому что кто потом будет следить за поступлениями? Мы это пока не можем делать. Меня действительно неплохо знают в Италии и Франции. «Овсянки» были прокатаны во Франции в сорока пяти копиях. Для российского фильма это очень хорошо. Такого за редким исключением не было. В Италии такое же количество копий, показ был во всех городах. А еще в Швейцарии, Германии. А вот в России — сорок копий на такую огромную страну.

Л.Литвишко. В Европе воспринимают где-то лучше, а где-то хуже или примерно одинаково — в Швейцарии, Италии, Франции, Германии?

А.Федорченко. Мне кажется, там понимают мои фильмы, адекватно реагируют.

Л.Литвишко. Но там же другая ментальность...

А.Федорченко. Да нет, почему. Во Франции я представлял свою картину и по Италии с фильмом ездил по городам. В Германии еще не был, как там получится, не знаю.

Л.Литвишко. Как вы оцениваете финансирование нашего кинематографа, какие тут перспективы?

А.Федорченко. Это, честно говоря, не мое дело — думать о кинематографе страны. Дай бог, со своими работами разобраться.

Л.Литвишко. Но вы бы пожелали человеку, который собирается заняться кино в качестве режиссера, быть самому себе продюсером?

А.Федорченко. У нас с Дмитрием Воробьевым своя небольшая кинокомпания. Она называется «29 февраля». Маленький коллектив и под каждое производство мы собираем команду. Очень удобно, экономично, мобильно. Найти своего продюсера — это счастье. Как Балабанов обрел Сельянова — это великое везение, случай, подарок судьбы.

Л.Литвишко. Вот Звягинцев, у него же разные продюсеры, хотя он тоже успешный режиссер, получает множество наград на самых престижных фестивалях.

А.Федорченко. Ну не случилось пока. Сейчас он опять фильм делает с Роднянским.

Л.Литвишко. Вы какой на площадке? Тиран с мегафоном? Не кричите?

А.Федорченко. Нет. Все тихо. У нас на площадке царит счастье. Семейная атмосфера, шутки, розыгрыши. Никто не пьет, не кричит. Актеры уезжать не хотят, остаются. Говорят, то, как у нас, вообще почти ни у кого нет. Всех участников и партнеров опекают, любят. Заботятся.

Л.Литвишко. Сколько у вас человек в съемочной группе, в частности, было на «Небесных женах...»?

А.Федорченко. Человек пятьдесят.

Л.Литвишко. В кино это считается компактная группа.

А.Федорченко. Ну да, у меня же не блокбастер, а камерная история.

Л.Литвишко. Я слышала от одного немецкого режиссера, что он сделал фильм за миллион евро с группой восемь человек. Так все сумел «ужать».

А.Федорченко. Игровой?

Л.Литвишко. Да

«Первые на Луне»

А.Федорченко. Ну смотря какое кино. У меня постоянная группа — это администрация, которая получает зарплату, и моя режиссерская группа: второй режиссер, кастинг-директор, помощники. Специалисты ведь чаще всего из фильма в фильм переходят.

Л.Литвишко. Постоянный костяк?

А.Федорченко. Да. А вот художники и операторы разные. Я ищу нужного оператора под данный проект. Хотя счастлив работать с каждым. Мне просто интересно пробовать. Не нравится, когда фильмы похожи друг на друга, хочется, чтобы они были совершенно разные.

Л.Литвишко. Поэтому вы художников и операторов меняете?

А.Федорченко. Это не самоцель. Я сейчас, если согласится Михаил Кричман, с удовольствием с ним еще раз поработаю. И с Шандором Беркеши, с которым только что «Небесных жен...» снял, и с Леонидом Илюхиным. От проекта все зависит. Его природа и специфика подсказывает.

Л.Литвишко. Вы европейских и американских операторов знаете?

А.Федорченко. Да нет, нельзя сказать, чтобы я выбирал из них. На «Овсянках» была такая возможность. Мы думали о нескольких именах, но у них все расписано на несколько лет вперед. При этом они соглашались.

Л.Литвишко. Придется подстраиваться?

А.Федорченко. Просто нет необходимости. У нас операторы ничуть не хуже.

Л.Литвишко. Говорят, что гонорары наших операторов больше, чем у иностранных, минимум на десять процентов.

А.Федорченко. По-разному.

Л.Литвишко. Все зависит от человека, от проекта, от того, как ты договариваешься?

А.Федорченко. От фильма. Могут и бесплатно пойти поработать.

Л.Литвишко. У вас есть директор по актерам, которому вы доверяете? Да вы и сами уже, наверное, знаете, когда начинаете работать, кого будете приглашать?

А.Федорченко. У меня очень хороший кастинг-директор Ольга Гилева. Она сейчас работает на проекте с Аней Меликян. Живет в Москве, пока у нас нет работы. Вообще она из Екатеринбурга, даже снималась в «Небесных женах...» в одной из главных ролей как актриса. Очень хорошо сыграла. Там много непрофессиональных актрис. Мы чувствуем друг друга, поэтому работаем интуитивно, понимая с полуслова.

«Железная дорога»

Л.Литвишко. Мне кажется у нас в стране большие проблемы со вторыми режиссерами, со вторым составом. Это так?

А.Федорченко. У меня нет таких проблем, потому что есть замечательный второй режиссер Сергей Константинов, который почти на всех моих фильмах был вторым режиссером. Весь его профессиональный опыт — мои фильмы. Он специально этому не учился. Но сейчас у него можно учиться. Опыт.

Л.Литвишко. Как вы его вычислили? Взяли за какие-то человеческие качества, а дальше пошли развитие, способности, опыт?

А.Федорченко. Он работал ассистентом еще на фильме «Первые на Луне». А после этого стал вторым режиссером.

Л.Литвишко. Расскажите мне про вашу фестивальную жизнь. На площадке, утверждаете, у вас счастье. А на фестивалях тоже счастье?

А.Федорченко. Я люблю фестивали. Только ездить не люблю, саму дорогу. А на фестивалях чувствую себя замечательно. Столько городов, столько стран.

Л.Литвишко. Общаешься, смотришь кино?

А.Федорченко. К сожалению, не знаю языка. Смотрю страну, стараюсь объехать как можно больше, детально рассматриваю окрестности. Благодаря своей профессии повидал весь мир.

Л.Литвишко. С камерой ездите?

А.Федорченко. Нет.

Л.Литвишко. Вы и за камерой не стоите?

А.Федорченко. Я обязательно смотрю каждый кадр.

Л.Литвишко. Как вы с оператором работаете? Раскадровку делаете? Сториборд? У вас большой подготовительный период или есть сценарий на пятнадцати страницах и поехали?

А.Федорченко. Я обязательно пишу режиссерский подробный сценарий и работаю по нему. С раскадровкой или без. Как нужно в данном проекте. По-разному бывает. Какие-то фильмы были полностью раскадрованы — «Первые на Луне», «Железная дорога». А вот «Овсянки» нет. Только основные сцены. Прием придуман, а остальное уже по интуиции.

Л.Литвишко. Насколько удается действовать по собственному режиссерскому сценарию? Или жизнь вторгается?

А.Федорченко. Вторгается, конечно. Но я «вслушиваюсь» в ландшафт очень серьезно. Ландшафт всегда подсказывает. И квартира какая-то, пейзаж, лес, холм. Солнце, облако может поменять сцену, ее смысл полностью. Глупо к этому не прислушиваться.

Л.Литвишко. У вас обычно подготовительный период для фильма сколько длится?
А.Федорченко. Три месяца.
Л.Литвишко. Быстро. А съемки?
А.Федорченко. «Овсянки» сняты за тридцать три смены. «Небесные жены...», поскольку по сюжету там четыре времени года, а следовательно, четыре экспедиции, снимались шестьдесят четыре смены.
Л.Литвишко. Прямо по европейским стандартам. Сколько у вас часов смена? Десять, двенадцать, шестнадцать часов?
А.Федорченко. Мы не «упахиваемся». Если надо — актер не может остаться в экспедиции подольше и надо его сегодня снять, — все работают не глядя на часы. А так обычно в мирное время действуем по стандартам.
Л.Литвишко. Какие, если не секрет, были бюджеты у «Овсянок» и у «Небесных жен...»?
А.Федорченко. Полтора-два миллиона долларов.
Л.Литвишко. Скромно по нынешним временам. Так разумно у вас все просчитано?
А.Федорченко. Глупо тратить на такое кино много денег, они ведь не возвращаются. Можно и за миллион, и за полмиллиона снять приличное кино. Нет ведь цели своровать у самих себя во время производства.
Л.Литвишко. Над каким количеством проектов вы работаете одновременно?
А.Федорченко. В разных стадиях у меня обычно в работе находятся пять фильмов. Пишем и дорабатываем три сценария и еще два фильма в запуске. Их надо снять в течение двух лет.
Л.Литвишко. Вы сами пишете сценарии или участвуете в написании с кем-то в соавторстве?
А.Федорченко. Я сценарист по второму образованию. Я сам не пишу, но...
Л.Литвишко. Ваши идеи?
А.Федорченко. Да. Но у меня замечательный сценарист, Денис Осокин, который живет в Казани. Он мне в основном пишет сейчас. Мне удобнее, чтобы кто-то это делал, потому что кино — это многомерное искусство и желательно, чтобы авторов у него было много.
Л.Литвишко. Но вы не стремитесь к разнообразию сценаристов?
А.Федорченко. Нет, сценарист у меня сейчас фактически один.
Л.Литвишко. Он готов с вами быть все время?
А.Федорченко. Он не хочет. Кино — это его непрофильное занятие. Он ученый, филолог и писатель. Хочет писать книги. Я его своими проектами отвлекаю. Но это то, чем он зарабатывает на жизнь.
Л.Литвишко. Так что вам повезло. Некоторые продюсеры сейчас все чаще говорят: американцам будем заказывать, нет у нас сценаристов.
А.Федорченко. Сценарная проблема существует во всем мире. Кризис. Это действительно жуткая проблема. Сколько фильмов уже снято за сто лет, не сосчитать, наверное, сотни тысяч. Конечно, идут повторы. Да и в американском кино кризис. Иначе бы они не стали молотить все время по одному месту, снимая римейки.
Л.Литвишко. Они в телевизор все ушли. И как-то у них там хорошо получается. Много качественных сериалов. Например, «Война престолов», HBO. Есть еще полицейский сериал, называется «Дерьмо». Про неоднозначного полицейского, который и плохой, и хороший, живой, яркий персонаж. Смотрели?
А.Федорченко. Я вообще не смотрю телевизор. Тут был в Тбилиси. Включил российский канал, идут американские сериалы, один за другим. Мне очень понравилось. Такие простые, остроумные. «История большого взрыва», формат «Друзей». Они несут народу продукт высокого качества. А у нас как-то считается, что чем проще и хуже, тем лучше.

АННА ГУДКОВА

Нарушители конвенции

О ТЕХНОЛОГИИ ПИТЧИНГА

Питчинг на «Кинотавре» проходит уже восьмой год. И все эти годы я отвечаю кинематографистам и журналистам на одни и те же вопросы, главный среди которых — зачем вообще нужно это мероприятие? После недавних открытых питчингов, проведенных Министерством культуры, обсуждение этой темы резко оживилось. Неизвестное когда-то слово склоняют на всех киноуглах. Но, что характерно, вопросы публика задает всё те же. И так как в этой ситуации мне посчастливилось оказаться в качестве наблюдателя, а не организатора, то можно себе позволить не изобретать мучительно новую формулировку ответов, а внимательно посмотреть, как, почему и кем задаются «вечные» вопросы.

Существует всего два вида селекции киноматериала. Первый (заочный), не предполагающий никаких встреч с претендентами до финала отбора, проводится по бумагам и — максимум — ссылкам на предыдущие работы потенциальных участников. Во втором (очном) решение принимается по впечатлению, произведенному людьми — личностями, представляющими команды проектов. Очная защита всегда в том или ином виде питчинг. Из этих двух форм селекции именно очная защита дает наибольшее количество информации как о самом проекте, так и о людях, которые его представляют. На предварительном этапе любое жюри обязательно изучает пакет документов, но ценность эмоционального восприятия авторов и «защитников» фильмов, интуитивной оценки режиссера и продюсера

не может заменить никакая бумага. При этом определить в момент отбора, каким будет фильм, невозможно ни по материалам, ни по человеку. Как про новорожденного младенца нельзя сказать, будет он врачом или архитектором.

Фильм, обращаясь к трюизму, во-первых, коллективное действо; во-вторых, искусство, зависящее от множества разнообразных, преодолимых и не очень, обстоятельств. Нельзя предугадать ни коммерческий, ни художественный успех в кинематографе, несмотря на все научные подходы и выкладки. С помощью измерений и прогнозов можно лишь предположить место проекта на рынке и скорректировать очевидные ошибки. Также известно, что ни кино-, ни музыкальной компанией не могут в полной мере руководить люди, блестяще структурирующие финансовые потоки, или гении организации. Но и только. Примеры провалов таких менеджеров широко известны — и в Голливуде, и в Европе, и у нас.

Питчинг дает лишь информацию к размышлению, основания для принятия решения. Дальше все зависит от вас. Какие отношения вы (эксперт, потенциальный инвестор, продюсер, дистрибьютор и далее по списку) выстроите как партнер — или не выстроите — с командой проекта. Насколько точно оцените творческие и финансовые риски. Поддержите вы, в конце концов, эту картину или отойдете в сторону — все это станет вашим поступком. Задача питчинга и его организаторов — позволить вам увидеть максимально полную, объективную информацию о проекте. В случае питчинга на «Кинотавре» — это информация еще и о киногоде, о содержательном контексте, результатом которого стала картина мира, представленная именно такими, а не иными участниками, жанрами, фильмами.

Структура питчинга на «Кинотавре» такова. В феврале объявляется отбор проектов. В этом году, для того чтобы поучаствовать в отборе, необходимо было заполнить подробную форму, сразу же прикрепив к анкете все требующиеся для конкурса документы (от фильмографий участников до сметы проекта), и уже на этом этапе многое становится явным. Даже процесс заполнения готового шаблона у отечественных кинематографистов зачастую вызывает непреодолимые сложности. Не говоря о том, что давно опубликованный на сайте регламент не открывает никто, предпочитая задавать в тысячный раз одни и те же вопросы.

В апреле конкурс закрывается. «Нефильтрованный» поток проектов (в этом году около трехсот) читаю я и отбираю из него около тридцати, которые представляют интерес для дальнейшего обсуждения. Как правило, двадцать из этих тридцати оказываются более или менее равного достоинства и дальнейший выбор во многом определяется вкусом, обстоятельствами жанрового характера и актуального контекста. Во-первых, нужно представить и авторское кино, и мейнстрим; во-вторых, нельзя взять восемь триллеров или семь одинаковых мелодрам, из них приходится выбирать две или одну. Для принятия окончательных решений я приглашаю отборочную комиссию, в которую в этом году вошли (уточню – бесплатно!) три опытных продюсера с разными вкусами и взглядами на кинопроизводство. Александр Цекало, известный телеведущий, руководитель собственной кинокомпании «Среда»[1], работает и в кино, и на телевидении, прекрасно ориентируется на рынке, и отечественном, и зарубежном, обладает огромной насмотренностью, в том числе и сериальной, что важно для понимания нынешнего «движения времени». Наталья Мокрицкая, глава кинокомпании «Новые люди», занимается и авторским кино, и мейнстримом, хорошо чувствует дебютантов. Наталья Дрозд — руководитель международного департамента компании Сергея Сельянова «СТВ». Обладая опытом копродукции и прекрасной осведомленностью о ситуации на российском и международном рынке, она недавно совместно с шефом организовала фонд P.O.V., который едва ли не впервые в России будет выдавать деньги на девелопмент проектов.

Критерии, которыми я просила руководствоваться отборочную комиссию, были следующие.

[1] Совместно с Р.Сорокиным.

1. Профессиональный и человеческий «профиль» участника. Чем он интересен, что у него за биография или фильмография (в нынешнем контексте неизвестно, что важнее). Если фильмов немного, то за счет чего он кажется потенциально ярким, убедительным, стоящим внимания. Насколько сильна мотивация участника, как он ее формулирует – по опыту разнообразных отборов и конкурсов для меня мотивационное письмо стало вообще едва ли не главным документом в общем пакете.

2. Человеку (и его проекту) должно быть по-настоящему необходимо и полезно участие в питчинге. Ему нужно оказаться в правильное время и в нужном месте, не слишком рано и не слишком поздно. Он должен быть готов к выпавшему ему шансу, не пропустить его и не растратить. Самопрезентация или PR не может быть целью участия — необходима готовность к плотному и заинтересованному сотрудничеству.

3. Представленный на отбор фильм обязан иметь потенциальную аудиторию. Она не обязательно может быть миллионной, а синефильской, узкой и точечной, но отборщик призван понимать, что эта аудитория существует.

4. В пакете документов непременно находится готовый сценарий. Не синопсис, не идея, не тритмент («а сценарий мы допишем, как только вы скажете!»), но сценарий. Это означает, что продюсер или режиссер уже приложил некоторые усилия и средства для работы над фильмом. Питчинг для него не самоцель. Кроме того, порой прекрасная идея никоим образом не реализуется в сценарий. Об этом можно написать отдельный текст – как на рынке пытаются торговать идеями и что это значит. И нежелание или чаще неумение работать, надежда на авось, быстро «толкнуть» нечто, что не обязательно развивать и додумывать, неточная формулировка самого понятия «идея». Важно также обратить внимание на финансовые документы: вменяемые адекватные сметы и убедительные соглашения о партнерстве, без натяжек, вранья и приукрашивания действительности говорят о многом и сразу.

И принимать решение отборщик должен на основании всего пакета документов в комплексе, оценивая, как именно этот человек справится с этим фильмом и справится ли. У нас бывали случаи, когда история казалась прекрасной, яркой и нетривиальной, но остальные документы наглядно и безнадежно демонстрировали профессиональную непригодность участника и неготовность его реализовать такой, казалось бы, потенциально богатый проект.

Изучив материалы, отборщики предложили свой список «фаворитов» – от пяти до семи проектов каждый. Некоторые названия и команды, к большому счастью, повторялись, некоторые разнились. В итоге, с учетом моих собственных соображений, получился список из 11 проектов, к которому добавился еще один российско-немецкий фильм («Последняя минута»), представление которого планировалось провести в связи с заседанием в Сочи Российско-немецкой академии.

Сам питчинг на «Кинотавре» проходит в течение трех дней. В первый день участники слушают лекцию тренера[2], затем встречаются с ним для индивидуального разбора каждого из проектов. Во второй – основной — день проходят сами презентации и объявляется вердикт жюри. По окончании публичной процедуры участники получают заранее составленное расписание индивидуальных встреч. тридцать минут отводится на разговор с каждым из экспертов, которых пред-

[2] Второй год подряд с нами работает Мартен Рабартс, один из ведущих специалистов в структурировании рынков проектов, работавший с крупнейшими образовательными программами в Европе, которые, как правило, тесно интегрированы с одним из значимых кинорынков (Роттердам, Берлин, Канн, Венеция, Torino Film Lab, Binger Lab и др). Сейчас Мартен живет в Мумбаи и руководит Департаментом развития национальной кинокорпорации в Индии. Его сравнительный анализ ситуации в России и положения кино в Болливуде заслуживает отдельной публикации. В частности, ему было очень любопытно, что и российский, и индийский кинематограф переживают один и тот же комплекс – востребованные внутри страны фильмы практически не существуют для внешних рынков. В Индии Мартен сумел некоторым образом изменить ситуацию. Посмотрим, на что ему удастся повлиять у нас в стране.

ставители проекта мечтали бы видеть в качестве партнера или инвестора. Третий день полностью посвящен этим переговорам и встречам.

Презентации в этом году были перенесены из вечной фестивальной гостиницы в более приспособленные для больших мероприятий условия другого отеля, в результате чего участники и аудитория наконец получили возможность использовать полноценный конференц-зал с небольшой сценой, проектором и экра-

Продюсер
Елена Гликман

ном – что позволило сделать презентацию четче, информативнее и комфортнее. Замечу, что для питчинга, как для любого мероприятия с участием большого количества людей, чрезвычайно важны детали – характер помещения, техническая оснащенность, рассадка, модерация, во многом определяющая форму общения участников и экспертов. От каждого из этих факторов зависит гораздо больше, чем кажется. Например, наличие нормального проектора и более сносное, чем раньше, затемнение зала позволило нам наконец внятно представить анимацию (фильмы «Белый клык» и «Тайны Сухаревой башни»), о которой невозможно рассказывать исключительно словами – нужны картинки, наброски, скетчи, образы, дающие возможность оценить стиль, интонацию, а порой и сразу представить себе потенциальную аудиторию мультфильма.

От модератора во многом зависит поведение как участников, так и жюри – внимательность и расположенность экспертов или, наоборот, их равнодушие, рассеянность и ответное невнятное, напуганное бормотание участников. От того, насколько точно выверена последовательность выступлений участников, создана внутренняя драматургия питчинга, как один проект выгодно оттеняет

и подчеркивает другой, зависит внимание экспертов. При отборе будущих картин я стараюсь учитывать все эти обстоятельства, а сам порядок выступлений определяю только тогда, когда познакомлюсь с участниками лично, увижу их манеру говорить, пойму степень готовности без нервов ждать своей очереди или, наоборот, лихорадочно «отстреляться». При этом очевидно, что выслушать без перерыва 12 проектов, сохраняя включенность и способность воспринимать и оценивать информацию, достаточно сложно. Приходится жестко держать участников в рамках отведенного регламентом времени. Питчинг – живой организм, как и люди, и фильмы, в нем участвующие. С формальным отношением к процессу он мгновенно хиреет и загибается.

Пройденный тренинг, учет индивидуальных особенностей выступающих и все эти «продуманные мелочи» дали возможность участникам предъявить то, на что они способны.

В этом году театрализованные представления и попытки поразить жюри не вполне относящимися к делу трюками никому не понадобились. Зато в очередной раз стало очевидно, с какой осторожностью надо относиться к визуальным материалам презентации. Те, у кого трейлеры и mood board соответствовали проекту (команды анимационного фильма «Белый клык» продюсера Александра Караваева и режиссера Ришата Гильметдинова, «Быть» сценариста и режиссера Наны Гринштейн, «Чайки» продюсера Елены Гликман, «Ванька» продюсера Виталия Ерошени и сценариста Ильи Цофина, «Тайна Сухаревой башни» продюсера Александра Герасимова), с легкостью завоевывали симпатии экспертов.

Адекватное представление о форме развития проекта, его потенциале, правильный состав команды будущего фильма в сочетании с качественной видеоинформацией убеждало аудиторию в полной готовности авторов к работе и партнерству. Надо сказать, что «Белый клык» был немедленно отмечен Сергеем Сельяновым, и надеюсь, что через некоторое время это кино смогут увидеть зрители. Нестандартная интерпретация знаменитой повести Джека Лондона придумана Ришатом Гильметдиновым и Александром Караваевым, который в прошлом году принимал участие в питчинге в качестве режиссера, а теперь помогает другу в качестве продюсера уже его проекта.

Но так было не со всеми. Фильм «Хранительницы (Пятая руна)», продюсер которого – один из основателей интернет-кинопремии «Жорж» – Петр Зайцев предпринял храбрую попытку поиграть на чисто западном поле, создав фильм-фэнтези, четко и рационально ориентированный на подростков, преданных поклонников жанра. Но проблемы громоздкого и переусложненного сценария, а также яркий, но не совсем точный видеоряд, показанный на презентации, повредили проекту – продюсеры-эксперты сочли его подходящим скорее для телевизионного продукта, нежели для кино. В этом нет ничего плохого – качественно сделанные сериалы могут оказаться интереснее среднего кинофильма. Проблема только в том, что молодая и азартная команда не согласна с таким вариантом развития своей истории.

Любопытным экспериментом стала презентация под названием «Буриме» (продюсер Николай Бабич). Появление подобных проектов слишком редко встречается в нашем кино, и мне хотелось встряхнуть аудиторию, предъявив ей пусть недостаточно профессиональный, но свежий продукт с большим потенциалом. Идея «Буриме» в том, что режиссеры должны снять продолжение истории, начало которой, как и в одноименной игре, уже написано и существует, равно как и главные герои и место действия. Вариантов продолжения снимается несколько, лучшие определяются зрительским интернет-голосованием. «Буриме» придумано не в Москве и собрало уже целую когорту молодых ребят из регионов, еще без кинематографического образования и опыта производства, но со свежим взглядом на кино и страстной к нему любовью, готовностью воспринимать новое и двигаться вперед, сотрудничать и учиться.

Структуры transmedia и crossmedia за рубежом уже потихоньку становятся почти что классикой (как, например, проекты Prison Valley или Gaza/Zderot)*, а у нас они до сих пор никем не опробованы и не освоены. Мало кто из кинопроизводителей в России задумывается о новых формах storytelling, которые уже давно и широко используются в Европе, где в последние несколько лет появляются специалисты в области audience design – люди, которые на стадии написания сценария придумывают, в какой еще технологической форме могла бы быть рассказана история. Каким образом к ней можно было бы привлечь внимание потенциальных зрителей, на каких платформах и как мог бы существовать данный контент и чем должна отличаться история, разворачивающаяся на разных носителях или, например, в разных странах.

Продюсер Дмитрий Куповых представляет проект «Мафия»

Безусловно, команда «Буриме» молода и неопытна, но движутся они в правильном направлении, что и было оценено жюри – Александр Роднянский, например, посоветовал продюсеру активно использовать Интернет, предположив, что проект может оказаться вполне успешной моделью онлайн-бизнеса.

Лучшим проектом питчинга «Кинотавра»-2013 был признан фильм «Чайки» (режиссер Э. Манжеева, продюсер Е. Гликман). Это поэтическая притча о судьбе молодой женщины в Калмыкии, рассказанная свежо, точно и изобретательно. Режиссер, как водится у Елены Гликман, – дебютант, государственная финансовая поддержка — уже после питчинга – фильму обеспечена, так что, всемозможно, в следующем году у нас будет возможность оценить результат этой работы.

Что касается итогов прошлого года, то судьба некоторых проектов уже сложилась. Проект «Ленин?!» (продюсеры Федор Друзин и Олег Выбойченко) с большим успехом прошел по международным рынкам проектов и находится в стадии подготовки к производству, собрав целый пул интернациональных финансовых партнеров. Режиссер Нигина Сайфуллаева («Штормовое предупреждение») снимает

* Информацию об этих проектах см.:
http://gaza-sderot.arte.tv/he/about/
http://prisonvalley.arte.tv/?lang=en

свой фильм сейчас в компании «ПРОФИТ» Игоря Толстунова, встреча с которым состоялась на прошлогоднем питчинге. Режиссер Андрей Зайцев («Челентано») продюсирует свой фильм самостоятельно, получив частичное финансирование Фонда кино. Премьера фильма-триумфатора питчинга-2012 «Привычка расставаться» Екатерины Телегиной состоится этом в сентябре – картину, снятую на частные деньги (продюсером выступил автор сценария В.Ровенский), выпускает в прокат компания «Базелевс».

Продюсер Николай Бабич представляет проект «Бурим»

Индивидуальные встречи, которые мы организуем после открытой презентации, — не менее важная часть питчинга. Именно на них складываются те партнерства, которые так необходимы участникам. Для того чтобы встречи случились, требуется кропотливая и нелегкая подготовительная организационная работа. Сначала мы просим участников высказать свои пожелания, с кем они хотели бы как максимум вступить в партнерство, а как минимум проконсультироваться. С учетом этих пожеланий, а также собственных представлений об интересах продюсеров, дистрибьюторов, фестивалей составляем собственное расписание команде каждого проекта. Этот график должен учитывать множество параметров: планы участников питчинга и личные планы экспертов, расписание конкурсных картин и мероприятий параллельно проходящего кинорынка, пресс-конференций и других факторов фестивальной жизни. На этапе индивидуальных встреч как нельзя более ясно вырисовывается картина взаимоотношений и характеров разных представителей российской киноиндустрии.

Когда наши продюсеры оказываются на каком-то из европейских кинорынков, им не приходит в голову требовать изменений уже существующих правил тамошней работы под себя: просить, например, перенести назначенную организаторами и согласованную с продюсером встречу из официального помещения к нему в номер. На «Кинотавре» эта свежая идея посещает людей сплошь и рядом. Или реплика: «Да мы с ним все равно вечером где-нибудь да столкнемся на пляже». Или: «Ой, вы что – в одиннадцать? Да я ж не встану!» Или (в связи с перенесением питчинга в соседнюю гостиницу): «Ой, и что, целых десять минут идти?» При этом всегда чем успешнее, профессиональнее, сильнее продюсер, тем легче с ним работать и разговаривать, тем аккуратнее он относится к договоренностям и точнее к времени и датам. Чем неувереннее в себе — тем больше капризов приходится от него выслушивать.

Между тем именно из отношения к правилам, готовности соблюдать конвенцию взаимного уважения и складывается среда. Ее продуктивность. Ее атмосфера. Ее способность к творчеству и сотрудничеству. Всего этого остро не хватает отечественным кинематографистам. Количество склок, из которых складываются будни российского кино, превосходит всякие пределы. Дележ мелких благ, крошечных бонусов, бесплатных поездок на зарубежные фестивали, бесконечные попытки опорочить коллег, обсуждение чужих проколов в Фейсбуке становится значительно важнее собственно работы. Продукта. Категория профессионализма оттерта глубоко на задний план. На первом — попытка вырвать как можно больше мелочей, за которыми борьба за статус, интриги, поиск подковерных игр и прочей белиберды. От российской кинематографической среды сегодня исходит ощущение детской скандальной песочницы, обитатели которой не хотят поднять голову и увидеть огромный мир, где имеет смысл жить, работать и выстраивать взрослые отношения. Мы не в состоянии выработать профессиональный этикет, цеховые правила и строго их соблюдать, вместо того чтобы развлекать общественность постоянными крошечными взрывами и бурями в нашем полупустом стакане.

Едва ли не самой распространенной в обсуждении репликой, задевшей меня всерьез на недавних питчингах в Минкульте, была «Питчинг — цирк, а режиссеров заставляют быть в нем клоунами». Ну и закономерное, как «рифма «розы», продолжение — «неужели Тарковский смог бы выступить на питчинге?» К сожалению, на этот вопрос мог бы ответить разве что сам Тарковский. Но в питчинге «Кинотавра» помимо остальных участвовал Андрей Хржановский, а в Министерстве культуры выступали практически все наиболее значимые режиссеры современного кино. Называя питчинг цирком, а его участников клоунами, говорящий характеризует свое собственное сознание. Такой вопрос ярко представляет состояние среды, выдает ее очевидные комплексы и неврозы. Среды внутренне противоречивой, непоследовательной, подчас состоящей из людей, постоянно требующих от других того, что не делают сами.

Список остальных претензий к любому отечественному конкурсу (и питчингу в том числе) сводится к двум типичным вопросам:

А) «Кто все эти люди?» (как правило, и судейский состав, и состав участников возмущает общественность в одинаковой степени). Вопрос «А судьи кто?» задают не реже, чем «Кто понабирал таких ужасных участников?». Людей, реально способных принимать экспертные решения, во всем сообществе человек двадцать. Этим людям, как правило, страшно жалко своего времени. И уговорить их прийти на некое заседание, не имеющее прямого отношения к их текущим проектам, невероятно трудно. Поэтому часть вопросов в отрасли определяют люди, у которых как раз время есть и его не жалко. И это, безусловно, сказывается на качестве принимаемых решений. А участники — это мы (вы, они), те, кто подает на конкурс. Других нет. Из них и выбираем.

Б) «Почему именно таким образом?» Если голосование происходит по бумагам и закрытое — то «там воруют», коррупция и вообще непонятно что. Если голосование открытое — то почему кинематографисты должны играть в стендап-комеди. Трудно при этом избавиться от ощущения, что раньше поносили закрытые принятия решений, а сейчас критикуют питчинги одни и те же люди.

Из предыдущих двух вопросов логично вытекают легко предсказуемые претензии в адрес победителей. Ответ на этот вопрос, как правило, ясно следует из сформулированных критериев оценки, но очевидно, что никакой ответ никогда не способен удовлетворить вопрошающего.

Для того чтобы правила устраивали всех представителей сообщества, именно оно должно их сформулировать. Но, сформулировав однажды, далее следовать собственным договоренностям и конвенциям, не пытаясь сделать вид, что условия созданы для всех прочих, но только не для тебя. В то время как обычно у нас именно так и происходит: правила есть, они для всех — но я же не все!

Неуверенность в себе и неуважение к другим — часто эти качества стоят за распространенными в отрасли моделями поведения. Поэтому так трудно договариваться. Играть по правилам — значит признать над собой некоторые ограничения и согласиться с ними, для того чтобы создать удобное пространство для большого количества людей. Мы договариваемся не опаздывать, приходить в назначенное место и время, следовать регламенту, вести себя определенным образом, не плевать на стол и не класть на него ноги. Но добиться всех этих, казалось бы, очевидных вещей, чрезвычайно трудно. Проще поддерживать байки про взятки и злодейские козни, продолжая пытаться их давать и их строить, нежели попробовать начать существовать по принципам доверия и сотрудничества, а главное — поверить, что по ним существуют и другие.

Ведущие европейские режиссеры, которых нежно любят в России, регулярно участвуют в питчингах. Поддерживают своих продюсеров, а продюсеры на них неустанно работают. Просто существует конвенция общего и взаимного профессионального интереса и уважения. Цеховая этика. Правила игры. Питчинг – всего лишь часть цивилизованного рабочего процесса, позволяющего обнажить и понять механизмы и критерии принятия решений. Для того чтобы уважение и сотрудничество, как давление по закону физики, передавалось без изменения во всех направлениях, необходимо в одинаковой степени ценить и себя, и своих коллег. Любой нынешний эксперт может завтра оказаться в позиции участника, что и продемонстрировали нам минкультовские питчинги. И то, как вы поведете себя сегодня с молодым участником кинотавровского рынка проектов, вернется к вам – в отношениях с чуть более статусными коллегами. Есть ощущение, что в нашей феодально-раздробленной индустрии эта простая мысль вовсе не существует в головах. В российском кино как будто бы отсутствует «идея будущего». Есть только здесь и сейчас, которое в силу специфики кино немедленно становится «вчера».

Именно навык предвидения и понимания человеческих реакций, желаний, характеров и стремлений делает в конечном итоге продюсера продюсером. Видимо, как раз по причине отсутствия идеи будущего у нас никто не вкладывает частных денег в кинообразование – предмет, знакомый мне сейчас лучше всего. При этом практически каждая компания вынуждена в той или иной форме обучать собственных сотрудников непосредственно на площадке, откуда, выдрессированные компанией, они немедленно уходят в другую фирму или на новую площадку, потому что идея верности, преданности и благодарности может возникнуть лишь из постулатов той же цеховой этики. Научить этому молодых некому.

В этом году мы продолжили начатый в 2012-м эксперимент – режиссерскую лабораторию проекта «Культбюро», о которой я уже неоднократно рассказывала в интервью и писала в прошлогоднем «Искусстве кино»[4]. Суть программы в том, что отбираются молодые режиссеры с короткометражными фильмами на стадии развития сценария, проходят обучение с участием ведущих специалистов — практиков российского и европейского кино и в конце года, на октябрьском рынке, лучшим из них дается финансирование на съемки их короткого метра. Часть участников прошлогодней программы финансирование получила и сейчас снимает, монтирует или готовится к съемкам.

Программу этого года мы несколько усовершенствовали с учетом предыдущего опыта, на летней сессии лаборатории к режиссерам были присоединены молодые продюсеры — сотрудники разных компаний (Vita Activa, CURB DENIZEN, Look film, «Друг друга», «Киношкола МакГаффина» и др.). Перед началом сессии нам было довольно страшно – уже сдружившиеся молодые режиссеры могли принять в штыки невесть зачем явившихся к ним продюсеров. Восприняв их как захватчиков, врагов, посягателей на честь и независимость их выстраданных проектов. Но этого не произошло. Напротив, сложилось аб-

[4] «Искусство кино», 2012, № 8.

солютно непохожее на реалии нашего взрослого кино дружелюбное, активное и эффективное сообщество. Подмосковный пансионат неделю жил насыщенной и почти исключительно профессиональной жизнью. До четырех утра с каждой полянки доносились бурные и жаркие обсуждения сценариев, актеров, возможной съемочной группы, путей сокращения бюджета и возможных мест съемки. Надо сказать, что этим продюсерам не были предложены никакие деньги. Мы всего лишь предоставили им выбрать тех участников, с кем им будет интересно работать, – и финансирование продюсеры должны искать сами, что в данный момент они с горячностью и делают. Никакого противостояния, враждебности и взаимной подозрительности в возникших альянсах не возникает. Возможно, потому, что эти ребята, несмотря на то, что каждый из них имеет тот или иной опыт работы в киноиндустрии, все же руководствуются нормальными, неискривленными представлениями о продюсировании и ответственности. Ориентированы на поиск не врага и подвоха, но друга, единомышленника и партнера. Так вот, одной из основных жалоб продюсеров и режиссеров по итогам сессии было то, что не хватило времени на питчинги – из-за этого не всем продюсерам удалось познакомиться с проектами режиссеров (продюсеров было десять, режиссеров – тридцать, а расписание занятий оказалось слишком плотным и жестким). В итоге ребята устроили самостийный питчинг во время ужина закрытия программы, чтобы наверстать упущенные возможности. Наши продюсеры и режиссеры договорились о своей собственной игре. И придумали правила. Дальше оставалось только не нарушать – чтобы игра была интересней.

И последнее. Первое, что встает перед глазами, когда я вспоминаю нынешний «Кинотавр», — его церемония закрытия. Удивительное чувство тогда сплотило зал. Люди искренне радовались за призеров. И «Интимные места» с неожиданным предложением руки и сердца, сделанным прямо на сцене, и Велединский с Хабенским, по очереди выходившие за призами картины «Географ глобус пропил», — за них многие болели. В такой момент кажется, что нас много, мы разделяем общие ценности и ориентиры, любим дело, ради которого многим жертвуем. Но одно дело — поддаться мимолетной эмоции, и совсем другое – последовательно, систематично, с добросовестностью педанта работать над тем, чтобы подобных ощущений становилось больше. На это способны пока совсем не многие. Но все-таки они есть.

ЕЛЕНА КОРОЛЬКОВА

Десять дней

Глава первая. Вы нам доверяете?

Небо. Серое мокрое небо. Медленно и неостановимо плывут по нему облака. Плывут, подгоняемые ветром. Рваные и пышные. Серо-желтые. Хаотично и синхронно. Натыкаясь одно на другое, сливаясь, перетекая и убегая друг от друга. Надвигаются и удаляются. Куда-то плывут облака.

Большое окно в деревянной раме с облупившейся белой краской, через которое за отсутствием занавесок видно, как движутся по огромному небу серые облака.

Комната, заставленная старой советской мебелью. Пыльное громоздкое черное пианино с кактусом на крышке. Портрет Чарли Чаплина из финальной сцены фильма «Огни большого города». Огромная диффенбахия в кадке. Старый из 80-х темно-коричневый палас на полу, старый же телевизор. Кассетный музыкальный центр. На стене картинка в рамке: по берегу холодного северного моря, брызжущего пеной на камни, бежит одинокая черная собака. Из признаков более или менее современной жизни в комнате только диван. Большой, удобный, светло-голубой.

Ей невыносимо трудно подняться. Она поворачивается под одеялом. Волосы растрепаны. Она с трудом садится на диване. Сидит, опустив голову, свесив длинные волосы на лицо. Поднимает голову. Поправляет кое-как волосы. Протирает опухшие глаза. Вздыхает. «Блин», — говорит она сама себе.

Пасмурное летнее утро. Прохладно, и вот-вот начнет моросить дождь. Небо заполнено серыми тучами. Город живет медленной жизнью. Она быстро, тяжело дыша, шагает по городской улице. Руки в карманах плаща. Смотрит по сторонам. Озирается, будто что-то ищет. Редкие прохожие. Редкие машины. Домики пятиэтажные, старые развалюхи в два-три этажа... Продуктовые магазины с вывесками еще из советских времен. Маленькие сонные дворики. Железнодорож-

---

Елена Королькова — кинодраматург. Родом из Новгородской области. Окончила сценарно-киноведческий факультет ВГИКа (2012, сценарное отделение, мастерская А.Степанова и Н.Фокиной). В настоящее время работает бухгалтером. Дважды лауреат конкурса «Личное дело» — за сценарии «Москва...» (2010) и «Десять дней» (2012). В конкурсе «Личное дело»-2012 участвовал еще один ее сценарий — «В городе Н., где цветет жасмин», он попал во второй шорт-лист («Мейнстрим»).

ный мост. Где-то раздается гудок поезда. Медленно ползет по рельсам паровоз. И облака плывут по небу медленно.

Она сворачивает под большой вывеской «Дом мирового суда» со стрелкой. Идет по свежей асфальтовой дорожке. Здание мирового суда построено недавно. Утилитарный архитектурный шедевр. Территория едва приведена в порядок. Между асфальтовых дорожек клумбы без цветов и без травы.

Она входит в двери Дома мирового суда. Тихо. Безлюдно. На проходной толстый и медлительный охранник лет двадцати пяти в серой форме требует:

— Паспорт.

Она протягивает ему паспорт. Охранник даже не взглядывает на него.

— Куда вы идете?.. — спрашивает вяло.

Она взволнованно, поспешно отвечает:

— Мне назначено. На девять утра, кабинет 204!

— Проходите, — безразлично говорит охранник, — второй этаж, направо.

Она поднимается на второй этаж. Быстро идет по длинному коридору с пронумерованными дверьми. У двери с номером 204 долго стоит в нерешительности. Потом открывает дверь без стука.

В кабинете стоят две женщины, одна постарше, другая юная. Меж ними разговор: «Представляешь, купила вчера только колготки...» Замечают ее, оборачиваются, умолкают.

— Вы кто? — спрашивает юная. — Ваша фамилия?

— Кудряшова, — быстро, как школьница, отвечает она.

— Ааа... — как будто понимающе, тянет девушка, — подождите за дверью, мы вас пригласим.

Она выходит. В коридоре на стене большой стенд «Лучшие работники участка № 35 мирового суда». На нем идиотские паспортные фотографии разных мужчин и женщин. Под фото указаны должности и имена лучших работников, натужно улыбающихся штатному фотографу.

Ти-ши-на. Она стоит в пустынном длинном коридоре, смотрит через окно во двор. Там нет ничего интересного. Только слегка моросящий дождь. Только ветер колышет ветки пышно цветущего жасмина.

Она прикрывает рот ладонью. Смотрит в маленькое круглое зеркальце. Выглядит она плохо. «Входите!» — слышит за спиной. Быстро убирает зеркальце. Оборачивается.

Женщина постарше — судья, она сидит за столом у окна, метрах в восьми от меня. Меня попросили сесть у двери на стуле. Мне трудно, потому что человек, который говорит со мной, находится так далеко от меня. Молодая девушка, по всей видимости, секретарь, сидит справа от меня, совсем близко. Перед ней толстая тетрадь в клетку.

Судья, еще молодая, крашеная блондинка с удивленно-безразличным лицом, листает картонную папку «Дело». Она далеко, и я не вижу, что там, в папке, но знаю, что там мои бумаги. Тусклый утренний свет из окна падает на женщину-судью сзади, и я совсем плохо вижу ее, щурюсь, чтобы рассмотреть выражение ее лица и хоть так понять, как мне себя вести.

Этот ряд советских стульев у стены, на одном из которых, у самой двери, притулилась я, удивленное, еще заспанное лицо судьи у окна, картонная папка «Дело», яркий макияж секретаря, ее тетрадь в клетку из магазина канцтоваров...

— Открываем судебное разбирательство. В суде присутствует истец, ответчик в суд не явился, — быстро и заученно говорит судья.

Я сижу, вытянув шею, как ученица, внимаю непонятному мне. Чувствую себя глупо, слушая эти вычурные дежурные слова.

— Итак, в деле находятся следующие документы... — она перелистывает страницы, читает названия «бумажек»: свидетельство о браке, заявление о разводе, согласие супруга на развод в его отсутствие... — Все верно?! — спрашивает она у меня грозно.

— Ддда, — тихо отвечаю я.

И пожимаю плечами. Откуда мне знать, все ли верно и бывает ли все верно вообще...

Я немного побаиваюсь; сижу, сложив руки на коленях, как подсудимая.

— Назовите свое место жительства и место работы!

— Улица Окраинная, дом пять, квартира одиннадцать...

Девушка-секретарь, я вижу, записывает за мной, вроде как делает заметки... непонятно для чего...

— Работаю я... бухгалтером...

— Где?

— Ну, это частная фирма...

— Название?!

— ООО «Лидер», — нехотя говорю я, морщусь: глупое название и ничего не говорит.

— Адрес вашей работы?!

Женщина-судья сердится и презирает меня.

— Адрес?.. — я только успела подумать, чтобы соврать, но уже сказала, как есть: — Москва, улица Годовико...

— Москва?! — женщина в гневе привстает с места, перебивает меня: — Вы работаете в Москве?

— Ддда...

— А живете здесь?!

— Нет, я живу в Москве, но прописана я здесь, у мамы на Окраинной улице... — я смущаюсь, путаюсь и боюсь.

— Так! Не вводите суд в заблуждение!!! Говорите четко: адрес, где вы проживаете?

— Я... я не поняла, просто... Я живу сейчас и работаю в Москве...

— И вы специально приехали сюда, чтобы развестись?!

— Да... а как? Дело в том, что Саша, то есть мой муж, он не поехал бы в загс, ему недосуг... и вообще... вообще плевать...

— Отвечайте четко: место работы и должность, а также место, где вы проживаете в данный момент, — перебивает меня судья, ей неинтересны подробности.

— Да, хорошо... проживаю: Москва, улица Никитская, дом семь...

— А квартира?

— Это студенческое общежитие... я студентка...

Женщина смотрит на меня с ужасом. Застывает даже. Молчит. Как все сложно! Как неоднозначно все! Отчего все так путано в моей жизни? Женщина-судья не может понять! Они с секретарем переглядываются. Ищут друг у друга поддержки в своем нелегком труде.

Девушка-секретарь все записывает ручкой в толстую тетрадь, весьма неряшливо и мимо строк записывает.

— Вы можете сделать отвод, — наконец говорит судья и вопросительно смотрит на меня.

Я ничего не понимаю и смотрю на нее, на люстру на потолке, на шкафы с рядами картонных папок «Дело». Повисает молчание. Судья и секретарь снова недоуменно переглядываются. Я ловлю их взгляды.

— Что, простите? — неуверенно спрашиваю я.

— Вы хотите сделать отвод?

— То есть... это как?

— Ну вы доверяете нам?! — хором спрашивают судья и секретарь.

— А! Да-да! Конечно! Доверяю! — быстро отвечаю я. Вдруг еще передумают проводить этот идиотский суд.

— Приступим к прениям, — строго говорит женщина и смотрит на меня.

Я кручу головой, напрягаю лоб. О чем она? Сижу, молчу. Женщина выжидающе смотрит на меня. Ждет чего-то. А чего? Вспоминаю американские фильмы. Пытаюсь понять, чего от меня хотят.

— Пожалуйста, — предлагает мне высказаться женщина.

А я не знаю, на какую тему высказываться. Но мне нужно собраться! Нужно!

— Прошу развести меня с мужем... — тихо едва выговариваю я и опускаю глаза в пол. На линолеум. Желто-зеленый.

— Какие у вас причины для развода? — не меняя тон, спрашивает судья.

— Множество...

— Назовите их суду!

Я молчу. Уперлась ладонями в колени, как на детсадовских фотографиях. Какое ваше дело, какие у меня причины? И что я должна назвать. Ведь вам все равно. Все равно разведете. Зачем мне что-то называть?..

— Мой муж больной человек... — пересиливая себя, выдавливаю я.

Почему я сказала это? Зачем? Могла бы сказать «не сошлись характерами», как говорят все нормальные люди.

— У вашего мужа есть какие-то хронические заболевания? — строго спрашивает судья. — Назовите их суду.

Вот она, неожиданность обыденности, вот шок повседневности! Порой самые простые и логичные вопросы оказываются непостижимо сложными. Неужели люди разводятся из-за болезней? То есть из-за хронических болезней? Из-за того, что твой муж, скажем, ослеп или оглох или у него сахарный диабет. Неужели на моем месте когда-то сидели такие люди?

— Алкоголизм, в частности, одно из его хронических заболеваний, а как следствие — лживость, — наконец говорю я, не глядя на судью.

Женщина смотрит на меня с презрением, опускает голову в «Дело». Я смотрю на шкафы. На люстру. В тетрадь секретаря. Что она там записала? Ничего не понятно.

— Суд принял решение развести истицу и ответчика. Итак, двадцатого июня две тысячи одиннадцатого года принято решение о разводе истицы и ответчика. Решение вступит в силу через десять дней, то есть... — смотрит на календарь на стене, считает, и я тоже смотрю, но считать не получается, — первого июля!

— И тогда я смогу его получить? — я встрепенулась.

— ...а до тех пор оно не имеет юридической силы и смысла получать его нет. Решение получите в сто первом кабинете. До свидания!

— Я поняла...

— В течение десяти дней решение суда может быть обжаловано, — добавляет вдруг девушка-секретарь и смотрит на меня неожиданно сочувственно.

Я встаю со стула. Они ждут, что я уйду. А я все медлю.

— А меня точно разведут? — с опаской спрашиваю я.

— Разведут, разведут, — уверяет судья тоном «иди ты уже».

— Если ваш муж в течение десяти дней не подаст ходатайство об отмене решения, — поясняет мне секретарь.

— Не подаст! — уверенно говорю я. — А расписаться нигде не нужно?

Они смотрят на меня вопросительно, с удивлением, как на дурочку смотрят.

— А! Ну да... — бубню я и выхожу. — Простите, до свидания.

Она очень медленно шагала по тротуару. Редкие прохожие. Пасмурно. Спокойно в мире. Даже тихо. Мало машин. Маленькие трехэтажные дома. Стройка. Новый высотный дом у дороги. Вывеска «Элитный секонд-хэнд». Она держала руки в карманах плаща. Вывеска магазина «Важная птица» с изображением куриной тушки. Жестокая ирония.

Перешла дорогу строго на зеленый свет. Зашла в новенький торговый центр. Внутри центр представлял собой обычный крытый рынок. Мясо, курица, рыба, фрукты, овощи, колбаса, сыр. На рынке было почти пусто и тихо. Она зашла в отдел, где печенье-пряники-конфеты. В отделе ни одного покупателя. Долго разглядывала всевозможные сладости. Продавщица зевала, перевязывая пакетики с печеньем. Прикрывала рот тыльной стороной ладони. Глаза припухшие, не выспалась.

— А дайте, пожалуйста, пряники имбирные... вот, один пакетик, — сказала она продавщице.

Она получила свой пакетик с пряниками. Вышла, прижимая его к груди.

Стояла на остановке автобуса. Зашла в автобус. Заплатила кондукторше четырнадцать рублей мелочью. Получила билетик. В автобусе в этот час тоже было почти пусто. Только старики с корзиночками. Из корзиночек зеленая рассада помидоров выглядывает. На дачи едут.

Она села на свободное место у окна. Пакет с пряниками положила на колени. За окном пошел дождь — серый асфальт испещрили темно-серые крапины.

Дома она включила телевизор. Села с пультом на расхристанную, не убранную утром постель перед телевизором. По телевизору шел сериал «Счастливы вместе» про Букиных. За кадром хором ржали. А одиозный Гена Букин сидел вразвалку на диване перед телеком, засунув руку за пояс брюк.

Она выключила телевизор. Куснула пряник. Он оказался черствым. Это огорчило ее больше всего остального, случившегося за это утро.

Глава вторая. Йогурты

— Маааам! А у тебя нет какой-нибудь юбки? — кричу я, лежа на диване перед телевизором.

По телевизору идет сериал «Универ».

Танечка держит на руках сверток с младенцем и говорит Сильвестру Андреевичу:

— Сильвестр Андреевич, вы не могли бы посидеть с Лешкой?

— Нет, Танечка, я сегодня хотел почитать, — жеманно отвечает миллионер.

Мама появляется в дверях комнаты с юбкой в руках. Я примеряю юбку. Немного великовата, но вполне ничего. Беленькая в едва заметную клеточку. В складку, ниже колена. Скромно и со вкусом.

— Погладишь? — прошу я.

— Конечно! Мне ведь утюг подарили... современный...

Мама всегда в настроении, всему радуется.

Я стою в кухне у холодильника, накладываю в полиэтиленовый пакет огурцы. Кидаю туда же кусок колбасы, кусок сыра. Все, что нахожу в холодильнике.

— Маааам! Ну чего? Готово?! — кричу я.

В ответ тишина.

— Мама!

Не отвечает. Я захожу в комнату.

Мама стоит над юбкой с утюгом в руке и плачет.

— Ну и чего ты плачешь?

— Да ничего... — капризно говорит она. Держит утюг в руке и плачет. — Дурацкий утюг, то ли дело наш старый... — говорит она.

— Эх ты!

— Конечно, мать дура, ничего не понимает!

— Брось, не гладь! Она и так гладкая!

Я пытаюсь забрать у мамы злополучный утюг, но она не отдает. Пытается гладить. Упертая. И шмыгает носом.

На летней улице темнеет. Я выхожу из ларька-палатки в белой юбке, цветастой блузке, на шее красные бусы.

— Водку уже не продают! — говорю я им.

Они ждут меня снаружи: Славик, Ирка и Федя. Славик вырывается вперед, рычит:

— Как это не продают?!

Он лезет в палатку. Широкоплечий, неотесанный, с наивным отчего-то выражением лица.

— Я говорила, не продают, — вальяжно комментирует Ирка и выдыхает дым сигареты.

— У тебя ж дома есть, — тихо говорю я ей.

— Не, свою я вам не дам, это святое, — покуривая, отвечает Ирка, — стратегический запас!

— Дайте нам литр водки! — настаивает Славик в окошечко.

И продавщица, конечно же, дает ему литр водки в черном плотном пакете. Захолустье. Окраина пригородного района. Старые полуразвалившиеся деревянные бараки, разбитая дорога, пыль, кривые лавки, продавленные мостики через канавы, зияющее пустыми глазницами окон здание, от которого остались только кирпичные стены да мусор внутри... даже крыша провалилась или ее разобрали и унесли. Музыка из «семерки», подъехавшей к ларьку:

Только рюмки водки на столе,
Ветер плачет за окном, дикой
Болью отзывается во мне...

Местный гимн. Ребята тут же, не сговариваясь, начинают громко подпевать. А мне отчего-то неловко. Я опускаю голову, как давеча в суде. Только теперь вместо паркета пыльный летний асфальт. Федька трясет меня за плечо.

— Ну, чего ты? Это ж наша, любимая!

Группа кротких алкоголиков сидит неподалеку на бетонной плите, рядышком, сбившись. Снова чуют, снова предчувствуют. Как и вчера, как и завтра. Беззаботны. Почти. Блаженны. Будет что выпить! Несомненно, будет!

Здание завода на самой окраине. Несколько заводских панельных пятиэтажек.

Мы в темноте у старой заброшенной железной дороги. За «железкой» заводской цементный забор с колючей проволокой. Комары и холодно. Славик согнулся над кучкой хвороста, закрыл руками огонек и старательно дует. Ветки не разгораются. Вспыхивают и тут же гаснут. Ира приносит тяжелую ветхую шпалу.

— Вот это дрова! А у вас хрень!

— Ты чего железную дорогу ломаешь? — спрашивает Федя.

— Гниль! Эта дорога заброшена, сколько я себя помню, а я себя оооочень давно помню, — отвечает Ира и бросает шпалу в костер.

Славик крепкий, сильный, широкоплечий. Глаза огромные. Ручищи — во! А в душе дитя. Смотрит на меня заискивающе. Федя, его старший брат, — сиплоголосый, поджарый, с огромным уродливым шрамом через весь лоб. Зубы у него почти все «золотые», оскал злой. И душа у него недобрая, но я его не боюсь. По-моему, он несчастный и жалкий. Он курит, посмеиваясь, поскаливаясь «золотыми» зубами. Полулежа расположился в светлых брюках на траве.

Ира берет литровую бутылку водки и, запрокинув голову, отпивает из горлышка. Передает бутылку Феде. Тот тоже отпивает. Много и с удовольствием.

Огромный костер пылает. Я сижу, обняв колени руками. Славик обнял меня и смотрит в упор, не отрываясь. Ира и Федя в метре друг от друга. Оба в позе «лотос».

— Что ж, ты разве не знала, кто он? Знала ведь! Знала! И все равно... — громко и назидательно шепчет мне Славик.

— Знала... — медленно и задумчиво проговариваю я. — Нет! Не знала! — вдруг встрепенулась. — Ничего я не знала!!!

— Как же? Он ведь и не скрывал ничего.

— А я все равно не знала, — резонно отвечаю я.

— Не дождалась, пока я встану на ноги... — попрекает Славик.

— Да про что ты?.. — риторически спрашиваю я, не глядя на него.

— Кто он был?! Никто! А через тебя все заимел! Теперь вон! Крутой какой!

— Так уж и через меня? Он и сам... — говорю я.

— Сам?! А кто его в Москву привез? Кто жилье нашел? Работу? Ну?

Я неохотно киваю, мол, «ну я».

— А я так не хотел! Не хотел тебе на шею садиться! А ты подумала, что я не люблю...

— Да не думала я... Славик, а как твою дочку зовут?

— А! — морщась, отмахивается Славик. — Нашла, о чем спросить!

— Анька ее зовут, — отвечает Федя, подслушивал гад. — Ты, Славик, не забыл, что тебе завтра нужно на конвейере быть кровь из носу?

— Забудешь, блин, про это! — говорит Славик, и мне тихо: — Завтра у нас маленькие йогурты на конвейере идут, если я не приду — все встанет, трындец будет полный.

— Угу, — отвечаю я.

— Уволят тебя на хрен! — говорит Федя Славику.

— Йогурты идут по конвейеру, — продолжает шептать мне Славик, — их ведь проверять нужно каждый. Если большие — то еще можно не выйти, большие — это проще, меньше народу нужно, а если маленькие, то всё... а завтра у нас как раз маленькие... вот сегодня были большие...

Я грустно улыбаюсь. Поворачиваюсь к Славику, смотрю на него ласково.

— Ты изменился, Славка, — говорю я, — чего ты такой?

— Какой?

— Такой уставший...

— Так я без выходных на конвейере с восьми утра до восьми вечера, надо же дочку кормить, — с чувством глубокого уважения к своему труду произносит Славик.

— Славик никогда не устает, — комментирует уже пьяный Федя. — Славик — мой брат. Он неутомляемый, силища у него!!! Это я ведь тебя... а? Славка?.. Я тебя научил, как надо... помнишь?

— Помню...

— Помнишь... когда уже совсем больше сил нет... остановись и вдохни — и силы вернутся... а? помнишь, брат?

— Помню, брат, — ты научил!

— Брат, ты моя последняя в жизни надежда, ты всего добьешься, чего я не смог... дааа...

— Брось ты, Федя, чего ты гонишь, всего ты добился!

— Ээээ! Нет, вот в Магадане я был большим человеком! Знаешь, Ленка, на какой я тачке катался?

— Знаю-знаю... — отмахиваюсь я, потому что Федя каждый раз заводит одну и ту же волынку.

— Была у меня иномарочка, «японочка», меня уважали... Думали с братом, сюда переедем, тут поднимемся, а ни фига не вышло... Но у меня брат есть! Только брат и есть!

— Ой, хватит, Федя! — отмахивается Славик. — Все у тебя хорошо!

— Как сейчас помню, стоишь ты передо мной — в шортах, красивый еще такой, и говоришь: «Брат, научи меня драться»...

— А теперь я что, не красивый? — обижается Славик.

— Э, не! Теперь ты некрасивый!

Федя совсем пьян, и потому он отпивает из бутылки особенно большой и жадный глоток водки.

Я смотрю на языки пламени. Они завораживают. Мы передаем друг другу по кругу литровую бутылку, и каждый отпивает глоток.

— Я люблю тебя, — шепчет мне Славик и добавляет одними губами: — Безумно.

Это странно и трогательно.

— Нет, — говорю я ему, — не любишь, хочешь любить, верю, но не любишь...

— Люблю...

— У тебя же дочка!

— Дочка? Да она случайно родилась, эта дочка! Все цыганка виновата!

— Какая цыганка?

— Предсказала мне, что наш род прервется. Федя импотент, у него детей уже точно не будет. А тут эта Надька залетела. Пойми, я не хотел, чтобы род прервался!

— Это какой такой род? — удивленно и наивно спрашиваю я.

— Наш род! — отчетливо выговаривает Славка и выпускает сигаретный дым.

Вдруг слышится шум «чух-чух-чух-чух», к нам приближается свет фонаря. И вот следом за ним из темноты выезжает паровоз. Из кабины его выглядывает старик. Он останавливает паровоз и спрашивает:

— Это куда дорога?

— Никуда! — с удивлением говорит Ира и даже встает с травы.

— Как никуда?

— Так — никуда!

Старик отмахивается, мол, «ну вас!» и едет дальше. А мы смотрим ему вслед удивленно и молчим. Ирка стоит, приставив ладонь козырьком ко лбу, и дольше всех смотрит вслед паровозу.

— А ты изменилась, Ленка, — говорит пьяный Федя, — не «своя» какая-то, скучная, раньше вон на столе плясала, спирт пила, а теперь... сидишь тут в своей страшной юбке. Где ты юбку такую дурацкую отрыла?

— Глупый ты, Федя, — сокрушенно говорю я.

— Нет, это ты глупая, наивная ты, дурочка, одним словом... помнишь, у тебя тыща пропала?

— Заткнись! — кричит Славик и порывается к Феде.

— Дак это брат ее у тебя и вытянул из сумки! — весело говорит Федя.

Славик хватает Федю за руки. Заламывает их.

— Врешь, гад!

— Выыытянул! А потом мы с ним на эту тыщу в кабак пошли, — кричит Федя.

— Да все равно, — совершенно спокойно и тихо говорю я... — Пописаю пойду.

Я встаю. Ухожу в темноту. Славик скрутил Феде руки за спиной, повалил его лицом в землю и кричит мне:

— Лен, он врет! Клянусь, он врет!

— Зря вытащил, — кряхтит прижатый щекой к земле Федя. — Козел ты, Славик, я тогда в кабаке отравился, почки себе посадил, в больнице лежал два месяца! — не унимается он.

Я иду прочь. «Все равно, все равно, все равно...» — повторяю я себе.

Я бегу по темным улицам пригородного района. Лишь бы убежать подальше от них. Долго плутаю. Запутываюсь в ветвях ивняка. Путаюсь на темных тропинках.

Ночь. Остановка. Сижу и звоню в «такси». А такси нет. «В Панковке ни одной машинки», — отвечает диспетчер. Ко мне подходит хилый прокуренный мужик лет сорока пяти. Тихо до одури, и комары. Мужик садится поодаль на корточки. Молчит несколько мгновений, потом тихо, сипло говорит:

— Чего ты тут сидишь? Тут опасно. Это ж Панковка. Пошли ко мне. У меня вон в том доме квартира трехкомнатная. Чаю попьешь.

— Спасибо, я такси жду.

— Какое такси? Такси не приедет. Пошли. Хоть помоешься.

Я оглядываю себя. Расправляю белую юбку.

— Да я вроде не грязная...

— Ну... чаю попьешь. Поешь. Я тебя не трону. Мне в командировку утром. Не спится. У меня квартира трехкомнатная.

У меня звонит телефон. Это Славик ищет меня. Любит же.

— Где ты? — кричит Славик в трубку. — Дурочка, не плачь! Неправда, не брал я, не брал!

А я и не плачу. Или плачу? На самом деле я плачу все время.

— Скажи, где ты! — кричит Славик.

Мужик тихонько подсаживается ближе на скамейку и все теребит свои заученные фразы:

— Пойдем ко мне... у меня квартира трехкомнатная... поешь... в командировку... не трону...

Вероятно, принял меня за проститутку. Я тихо говорю Славику (наверное, все же хочу, чтоб он пришел):

— Я на остановке...

Славик кричит мне в ухо:

— Я сейчас приду! Сиди там! Никуда!

Я не успеваю опомниться, как Славик и Федя набрасываются на мужика из-за угла остановки и бьют его, маленького, щуплого, бьют нещадно по лицу, по животу, бьют руками, ногами, и глаза их горят. Только что Федя был пьян, уныл и подавлен кучей своих болезней и полным провалом всей своей жизни. А теперь его глаза блестят неистово. Он живет. Он сильный. Он смелый. Он вспомнил, как когда-то в Магадане он был «большим» человеком, у него были «тачка» и «бабки», его боялись, на самом деле боялись. С азартом он лупит мужичка.

Позже, когда Федя сидит на скамейке остановки рядом со мной и радостно посмеивается, а Славик, сотрясаясь всем телом от переживаний, курит стоя к нам спиной, несчастный мужик держится за нос и все не уходит, он тоже зависит от нас. Он все стоит тут же и приговаривает, даже будто бы и радостно:

— Ребята, вы мне нос сломали, а мне завтра в командировку, в контору заходить, бумаги получать... как я пойду с такой рожей... эхэхэхэ...

— Скажи спасибо, что жив остался, — буркает Славик, — я за эту девушку убью! Понял?!

А мужик все не уходит. Лезет к нам. Ему нужно поговорить.

— Дак... ведь я ж ничего, вижу, сидит, одна, ночь, а у меня квартира... трехкомнатная...

— Заткнись! — рявкает Славик.

— Надо ехать, — говорит Федя, — только у нас сто рублей всего.

Это он говорит мне.

— Да-да, — приговаривает мужичишка со сломанным носом, — вызывайте «Таксопарк», мой вам совет, они самые дешевые...

Пока мы ищем такси, мужик все стоит с нами, держась рукой за нос и приговаривая. На горизонте за остановкой уже бледнеет рассвет. Дорога уходит вдаль за горизонт. Дальше лес, поля, над ними гуляет ночной туман. Холодит и будоражит. Навевает вековечные мысли. А мы идем к такси, просто такси на асфальтовой дороге. Просто ночная тьма сменяется смытыми красками предрассвета. И где-то горит костер. И где-то пар над темной водой. Природа вечна. А мы садимся в такси. Мы с Федей на заднее сиденье, а Славик рядом с водителем. Я бросаю последний взгляд на эту ночь.

Мы уезжаем. А он остается один. Смотрит нам вслед, стоя посреди дороги.

В такси Федя всю дорогу, не умолкая, говорит с водителем, он убеждает того, что иномарки гораздо лучше отечественных машин.

— Вот скажи, мужик, какие машины лучше, наши или иномарки? А? Ну скажи?

Мужик молчит. Рулит.

— А я тебе скажу — иномарки лучше, особенно «японки». Так ведь, Славик?

— Так-так... — бубнит Славик.

— А ты, мужик, я тебе советую, ты машину смени, возьми себе «японочку», она и бензина меньше сосет и не ломается на каждом шагу, как наши...

Мужик хмуро кивает. А Федя так и лезет к нему с заднего сиденья.

— И запчасти на «японку» легко достать!

Славик не слушает. Смотрит хмуро в окно, и желваки гуляют у него на скулах. И у него, неотесанного, запутавшегося, спивающегося пацана, есть душа, и душа та болит — по-своему, но не меньше, чем у тех, кому природа дала больше ума и тонкости вкуса.

Федя в диком азарте. Вспомнил свою иномарку, магаданскую. Да...

— Ну что, ты с нами? — не глядя на меня, спрашивает Славик, когда машина останавливается неподалеку от их дома, в сонном спальном районе.

— Куда? К твоей Надьке? — спрашиваю я.

— А она права! — весело говорит Федя.

— Почему к Надьке? Вон — к Федьке!

— Да-да! — говорит Федя. — Пойдем! Моей точно дома нет! Она где-нибудь трахается с таксистами! А придет — я ее выставлю! Сегодня точно выставлю!

И я иду с ними. Я выхожу из такси. На рассветную свежую улицу. Как славно, когда на рассвете поливальная машина прибьет пыль.

Мы проходим через заросший травой двор, ноги холодит роса, заходим в дверку, оказываемся в затхлом помещении с полуразрушенными ступенями. Поднимаемся по ступеням вверх.

— Моей точно нет, трахается где-то с таксистами, — повторяет Федя.

Длинный коридор, заставленный всякой утварью. Слева, справа двери. Федя открывает одну из них ключом.

— Проходите!

Заглядывает в комнату. Рыскает взглядом по углам.

— И правда нет... — растерянно бубнит он.

Федя подавлен.

Жилище Федино вполне себе благородно: большой аквариум, в котором вяло плавают рыбки, большой диван, старый, но рабочий компьютер. На трюмо стоят многочисленные баночки с косметикой и духами. Признак женщины. Я не удерживаюсь, чтобы не потрогать их. Нюхаю духи. Разглядываю баночки, присев на корточки у трюмо.

Федька обессилен сегодняшним днем. Он, свернувшись калачиком, быстро засыпает в уголке огромного дивана. Только бубнит уже в полусне: «Выставлю... Пусть только придет — сразу выставлю...»

Я и Славик сидим друг напротив друга. За окном зеленеет рассвет.

— Убью его! — говорит Славик и сжимает кулаки. — Зачем он влез? Убью! А ты? На что ты повелась?! Пришел такой х*й, на гитарке потренькал, ты и побежала за ним. На гитарку купилась... — сокрушается Славик, — а я, между прочим, тоже на гитаре играть умею!

— Да я, в общем-то, не люблю, когда на гитаре играют, честное слово, — говорю я.

Славик не слушает меня.

— Гад твой Сашенька! Гад он!

Славик встает на колени и берет мою руку.

— Скажи, ты будешь со мной?

— А Надька?

— Что Надька? Она мне не жена. Ребенок на меня не записан! Случайно все с ней вышло, назло тебе! Я ведь не сплю с ней даже, я на матрасе, на полу... — быстро тараторит Славик.

Я вижу на столе баночку с йогуртом «Услада».

— Ты что, Славик, йогурты с работы тыришь? — буднично спрашиваю я.

— Это для ребенка...

— Вы младенца этой отравой кормите?

— Никакая это не отрава! Самый лучший и полезный йогурт! — обиженно говорит Славик.

— Нельзя такое ребенку...

Славик отбирает у меня баночку с йогуртом.

— Да брось ты про эти йогурты! Ты скажи, ты будешь со мной?!

— А Надька-то?

— Брошу ее. Прямо завтра! Клянусь! Вот увидишь!

Я молчу. Смотрю в окно на рассвет. Я так устала.

Славик тоже ужасно устал. Он без сил падает на кровать рядом с Федей и засыпает. Я сижу. Смотрю за окно на зеленый рассвет. Тишина звенящая. В большом аквариуме плавают рыбки.

Когда я открываю глаза, вижу перед собой белый потолок. Вскрикиваю: «Мама! Где я?» И слышу язвительный тихий смех. Перевожу взгляд и вижу Федю. Он сидит на стуле у дивана ножка на ножку и курит сигаретку. Я лежу пластом на спине на диване. В белой юбке. С сумкой через плечо.

— Как я здесь? — говорю я.

Федька посмеивается.

— Сил, видимо, не было уйти, — говорит он.

Я сажусь на диване. Пытаюсь понять, почему я здесь.

Славик просыпается. Волосы всклокочены. Под глазами черные круги. Он бледен и измучен. Садится. Хватается за голову обеими руками. Стонет.

— Ты это... — бубнит Славик, — это... Лен, ты иди... а то Надька еще... зайдет еще... потом созвонимся...

Он встает, держась за голову. Шатаясь, идет в туалет в конце коридора. Я поправляю белую юбку. На больших круглых часах на стене одиннадцать утра.

— А Славика-то теперь уволят, — говорю я Федьке, глядя на часы, — сегодня же маленькие йогурты.

Когда я выхожу из комнаты, навстречу мне идет мрачный Славик, за ним Надька, которая несет на руках перед собой свое «знамя» — растрепанную крохотную девочку Анечку. Они проходят мимо меня в комнату. Я говорю Надьке: «Здравствуйте!» Она не отвечает. Иду по коридору. Как из ада. Только белая юбка нежно касается коленей. Выхожу на улицу. А там понедельник, яркое-яркое солнце. Люди спешат по делам. Гудки машин. Крики. Шум стройки. Движение. Кто-то косит газон. Кто-то красит забор вонючей краской. Таджики давно уже гоняют по городу на желтых маршрутках и пытаются понимать, чего хотят от них эти русские пассажиры. На углу парень раздает листовки. Все при деле. Мир кишит делами и людьми. А я плетусь, сама не зная куда. И нет мне места. И некуда идти. И хочется пальцем проткнуть картинку этого яркого дня и увидеть, что за ней настоящий мир с моросящим дождем, серым асфальтом и тишиной.

Набираю номер, звоню.

— Мамочка, мама, где ты? — говорю я в трубку.

— Я на работе, — отвечает мне она, — а ты где?

— Мам, я не знаю, где я!

А солнце светит так ярко. И так страшно под этим ярким солнцем жить после темной ночи. Сажусь в такси, стоящее на обочине.

Когда машина останавливается у моего дома, таксист говорит, обернувшись:

— С вас сто рублей.

— Хорошо, — отвечаю я.

Долго роюсь в сумке. И так и сяк. Но денег нет. Совсем. Я сижу, гляжу в окно, молчу. За окном кусты цветущего жасмина.

— Ну как? — спрашивает таксист.

— У меня, кажется, деньги вытянули, — говорю я тихо.

Глава третья. Мне было трудно в тебя верить

Я сижу на кухне. Пью чай. Мама стоит ко мне спиной и что-то готовит. На плите кипит в кастрюле вода. На подоконнике сидит, любопытно глядя на улицу, кошка. Мы с мамой молчим. Неловко молчим. И от этого я пью чай, шумно втягивая и причмокивая. Ведь криком можно спастись от тишины. Но в конце-то концов я не могу вынести это молчание.

— Аааа, — тяну блаженно, — вкусно...

Будто бы это не тот же чай, что и тысячу раз я пила тут на маминой кухне. Мама не отвечает. Я некоторое время молчу, но потом иду напролом:

— Мам, а у нас сыр есть?

И лезу в холодильник.

— Ты так сопьешься! — наконец выдает мама.

Я смотрю в холодильник и говорю, как можно более невозмутимо:

— Ничего я не сопьюсь, мама, я совсем мало пью. Ирка вот...

— Что мне Ирка? — перебивает мама. — У меня ты! Плевать мне на Ирку, я ее пьяной никогда не видела.

— Ты же знаешь, она пьет и никогда не пьянеет, хоть выпьет литр водки.

— А ты-то пьянеешь, и еще как!

— Хорошо. Даже если сопьюсь? Что тут такого? — спрашиваю я. — Вон Ефим с Ганей пьют всю жизнь, квартиру пропили, в халупе из досок живут, а по жизни улыбаются. У них одна забота — найти выпить. А у других этих забот тысячи. Алчность, тщеславие там, зависть, жадность, уныние, что там еще? В общем, все пороки! А у них только один! Ты сама говорила: алкоголики — самые невинные люди, им меньше всех надо. Ты и сама их жалеешь и помогаешь!

Мама оборачивается, с отчаянием глядя на меня.

— Доченька, разве для этого я тебя растила?

— А для чего ты меня растила? Чтобы я стала богатой и знаменитой? И меня по телеку показывали? Чтобы перед соседями хвастаться?

— Как тебе не стыдно!

— Если хочешь, я вообще больше никогда к тебе не приеду!

— И не приезжай!

— И не приеду!

Я выхожу, хлопнув дверью. Дверь у нас ломаная и потому, хлопнув, снова распахивается. Она вообще никогда не закрывается.

— Конечно, легко кричать на мать! — кричит она мне вслед.

— Очень легко! — бешусь я.

Лязг посуды и «до свидания».

Я долго стою в своей комнате, склонившись над большим старым пианино. Открываю крышку. Нажимаю на клавишу. На другую. Пианино издает звуки. Ударяю хаотично по клавишам. Грохот. Грустно улыбаюсь. Я не умею играть. Я могу лишь стереть пыль с пианино. И я провожу ладонью по поверхности, стираю слой пыли. И в пианино, в его черном лаковом покрытии отражается комната.

Я прижимаюсь лбом к оконному стеклу, по которому стекают струйки воды. Я смотрю вниз, во двор нашего дома. Там испокон веков стоят старые-престарые ржавые железные качели, две березки посреди двора, посаженные мамой лет пять назад, старая «копейка»-развалюха и две большие рябины по обе стороны от нашего подъезда. Испокон веков. Моих веков. Все это сквозь пелену дождя. Все это размыто ручейками воды. Все это такое родное и знакомое с самого детства... и я... уже взрослая. Совсем взрослая. Как мама, когда мне было десять. Я хорошо помню ее тогда. Мне казалось, что она уже совсем взрослая, даже немного старая женщина с печальными уставшими глазами. Она водила меня в фотоателье фотографироваться. На память. На полке с книгами стоит это черно-белое фото. Мы с мамой. Она обнимает меня. Я девочка с черными косичками в платьице с короткими рукавами, открывающими пухленькие ручки, с вызовом смотрю в объектив, раздувая ноздри. Мама с короткой стрижкой и в водолазке, грустная. Мне казалось, она совсем уже взрослая. А я теперь... совсем маленькая, а надо быть взрослой и по-взрослому преодолевать сложности. А я не чувствую в себе этих сил.

За спиной я слышу мамин голос. Она стоит, держась за косяк двери, и смотрит на меня.

— Повесим занавески? — спрашивает мама.

— Нет! С ними не видно неба.

— А Ганя-то умерла... Неделю назад. Они с Ефимом шли, как обычно, к себе в халупу, видимо, выпили где-то паленой водки, ну она и не дошла... на повороте осталась...

— Мама, прости меня, — говорю я.

Я сижу на кухне у Ирки. Она в домашнем халате. Окошко плотно завешено покрывалом от яркого летнего солнца. На столе стоит литровая бутылка водки, оче-

редной «стратегический запас». Две стопки. Тарелка с кружками колбасы и кусочками сыра. Мы выпиваем, чокнувшись рюмками.

— Да он никогда тебя не любил. Когда любят, не врут, — говорит Ира и не жмурится от водки и не закусывает.

Я молчу.

— Пойдем покурим, — говорит.

Мы выходим на балкон. Курим.

— Как же ты теперь его пианино будешь из квартиры выносить? — говорит Ира, — такая махина, грузчиков нанимать будешь?

— Ничего я не буду выносить...

— Оставишь? Зачем? Ты ж играть не умеешь!

— Это же пианино! — возмущаюсь я.

— Мдааа... А как он играл, — мечтательно говорит Ира, — я даже плакала от его игры. Эх, Сашка-Сашка, оболтус!

— Я тоже часто плакала от его игр, — тихо говорю я.

Ира выдыхает дым сигареты.

— Сегодня, уж извини, в восемь ко мне Икром приедет, — говорит она.

— Да ничего.

Ира мечтательно смотрит на небо и говорит:

— Господи, вот почему все русские мужики либо козлы, либо пидарасы? То ли дело узбеки! Вот Икром никогда не придет с пустыми руками, в прошлый раз, представляешь, притащил целый мешок картошки... Приятно...

— Мешок картошки приятно?

— Приятно, что за тобой ухаживают! Внимание приятно!.. Он мне тут жениться предлагал.

— Так он же женат!

— Ну и что? Зато приятно!

Вдруг слышим, из-за соседнего окна раздается:

— Ма-ма...

Робкое. Едва разборчивое.

— Проснулись, теперь начнется, — говорит Ира и, обернувшись к соседнему окну, трясет указательным пальцем и назидательно произносит: — Слезь с подоконника!!! Слезь!!! У! Опасно! Опасно!

И дальше курим. Вовка и Вера — Ирины дети-двойняшки — продолжают стоять на подоконнике и с интересом смотрят на нас.

— Ты посылаешь во вселенную неправильный сигнал! — говорит Ира.

— ...А они не выпадут? — перебиваю я ее, нервно поглядывая на детей.

— ...Да что с ними будет?! — отмахивается Ира. — ...Неправильный сигнал! Ты же всех козлов и уродов мира уже вокруг себя собрала, другим бабам не осталось!

Я все смотрю на детей, они прижали носы к стеклу.

— Нужно раз сказать им «нет», этим козлам! Помнишь, я тебе книжку показывала? Ты прочитала? А ты почитай!

Внизу, во дворе пятиэтажки, в песочнице копошатся трое ребятишек. Их мамы курят рядышком на лавке.

— Слушай, и что он так просто согласился на развод? — спрашивает Ира.

— Да не соглашался он, я потому в суд и подала. В загс ведь надо вдвоем идти, а он сказал, что не пойдет, что разводиться не хочет. Ну я и подделала заявление от него, мол, он дает согласие, чтоб нас развели в его отсутствие...

— Ну ты даешь! Это ж незаконно!

— Да всем плевать!

— А теперь-то он хоть знает?

— Знает, ему из суда позвонили, сообщили, что двадцатого суд.

— И?

— И ничего... Не явился. Сказали, если подаст ходатайство в течение десяти дней — отменят решение. Только он не подаст.

— А если подаст?

— Не подаст!.. Сначала звонит мне каждый день, умоляет встретиться, жить без меня не может, а потом вдруг пропадет на неделю, ни разу не позвонит. И вполне даже себе живет. И может. Не знаю, что делать...

— Ты бы в церковь сходила, попросила у Бога, чтобы он тебе помог, — говорит Ира.

— Нет, в церковь я больше не пойду.

Ира смотрит на меня с ужасом.

— Почему?

— Это все неправда... вся эта церковь и Бог.

— До чего он тебя довел! — сокрушается Ира и тушит окурок. — Богохульствуешь!

— Да надоело мне молиться! Плевала я на этого Бога! Человек молится, когда ему страшно, а я решила: больше я бояться не буду, хватит с меня. Я думала, Саша без меня погибнет, боялась за него, а он совсем даже не собирается погибать. Дура! Хотела его к иконе этой чудотворной вести. Смешно!

— Не богохульствуй! Икона эта на самом деле чудотворная и многим алкашам помогла! Хотя вот Олькиному уроду не помогла, как пил, так и пьет. Потому что его насильно свезли, а надо самому захотеть...

Ира открывает дверь с балкона на кухню, к ней под ноги бросаются близнецы, она нежно обнимает их и ласково говорит:

— Ребятки мои, проснулись, Веруня моя, Вовчик мой!

Гладит детей по волосам. А дети с обожанием смотрят на нее.

Глава четвертая. Старая любовь не ржавеет

Я быстро иду по улице в магазин. С тележкой, на которой пристроена большая сумка. Мама попросила меня купить десять килограммов песку на оптовой базе, чтобы варить варенье из клубники. Клубники в этом году море. Так она и сказала, закрывая за мной, недовольной, дверь: «Клубники в этом году — море!» Дверь захлопнулась. Я поскреблась назад. Мама открыла, а я ей говорю: «А что Ефим-то горюет по своей Гане? Как же он живет без нее?» А она: «Иди-иди, закроют «Оптовик», а мне срочно надо что-то с клубникой делать, у меня уже все ведра и тазы ей заняты». И правда, в кухне два ведра ярко-красной крупной клубники. На балконе и в ванной по тазу. Даже в прихожей стоит полный таз клубники. Я вздыхаю. «Ведь двадцать лет вместе пили, как он без нее? Помрет скоро, не иначе», — говорю я. Мама сокрушенно качает головой. И выталкивает меня за дверь. «Десять килограммов. Фасовка!» — кричит мне вслед. Я спускаюсь по ступенькам, таща за собой тележку и уродливую большую сумку, типа как у «челноков», полосатую такую. Ее к тележке привязать, и удобно потом тащить десять килограммов сахара.

А дорога к базе «Оптовик» лежит через церковь. Эта церковь стоит метрах в пятистах от нашей пятиэтажки, между нашим пригородом и городом, и дорога, куда ты ни пойди, лежит через эту церковь. Беленькая такая церковь, за оградой елочки растут в рядок и дорожка к входу выложена брусчаткой. И время подходящее — пять часов вечера, как раз час до закрытия «Оптовика» и как раз колокола затрезвонили к службе. Вот бабка в платочке перебегает асфальтовую дорогу, руки сложила на груди в молитвенной позе. А иномарки едут, норовят бабку сбить. А за асфальтовой дорогой церковь. Бабка быстро крестится. Что-то бубнит. Я иду с тележкой под звон колоколов. Бом! Бом! Бом!

А у церковной оградки сидит попрошайка на пыльном асфальте и таким безразличным взглядом все обозревает. Будто работает она менеджером в офисе и так ей ее работа опостылела, играет она с девяти утра до шести вечера в «тетрис» на компьютере и мается. Вот такая у нас сидит у церкви попрошайка. Не как в Москве, не с миной великого отчаяния на лице.

Я морщусь от этих колоколов, божественных старушек и вонючей попрошайки. Хочу пробежать быстрее мимо.

«Лена?» — слышу я вдруг за спиной мужской голос. Оборачиваюсь. Не может быть!

— Ты? — пораженно говорю я.

Игорь. Пять лет прошло. Я сходила по нему с ума. Он с удивлением смотрит на меня. Он совсем не изменился. Такой же красивый. И меня снова накрыло волной! Под дых! Старая любовь не ржавеет.

— Ты откуда здесь? — спрашивает Игорь.

— Это ты откуда здесь? — язык у меня заплетается от волнения. — Я ведь живу рядом.

— А я слышал, ты в Москве теперь, учишься...

— У меня каникулы...

— Аааа...

— ...а еще я развелась...

Говорю и держу за ручку свою тележку. Я ужасно покраснела. Выперлась, блин, тоже с этой дурацкой тележкой. А тут он!

— Развелась? — удивляется Игорь.

— Ах, да ты ж не знаешь, что я замуж вышла.

— Я слышал...

— Слышал?

— От Степана...

— А, ну да...

Колокола всё звонят. Мы стоим друг напротив друга. А попрошайка с любопытством наблюдает за нами с асфальта.

— А у нас клубники в этом году море, — говорю я и краснею еще сильней.

Мы с Игорем везем за собой тележку с большой сумкой, полной сахарного песку. Когда мы снова проходим мимо нашей церкви, только в обратном направлении, служба уже заканчивается. Снова колокола звонят. Старушки гурьбой выходят из дверей церкви, спускаются по ступенькам и шаткими своими рваными движениями оборачиваются тут же лицом к дверям и крестятся, крестятся, кланяются.

— А ты что, нашу церковь расписываешь? — спрашиваю я.

— Нет, просто хожу сюда иногда на службу.

— И как там... внутри?

— Ты что, не была ни разу?!

— Да знаешь, как-то... Тут с моего самого детства, как мы переехали сюда, всегда был склад продуктовый, я мимо этого склада каждый день в школу ходила... тут еще была огромная лужа и всю осень и весну жижа по колено... серо, мрачно так... и все время дождь и грязь, а потом — бац! — два года назад отреставрировали и вот те — церковь, беленькая, чисто, брусчатка, елочки... Так я как-то не могу... понимаешь? Как-то странно мне. Всего воспоминаний из детства — эта грязная дорога в школу. Да я не жалуюсь! Раньше все собиралась зайти, так и не смогла. Да и я же теперь, я тебе забыла сказать, в Бога не верю...

— Я тоже в Бога не верю, — просто говорит Игорь.

— Как?! Ты?

— В Бога верить не так-то просто. Когда мне тяжело, с самим собой не справиться, я иду в церковь. Там хорошо, спокойно. В мире мало покоя. Люди привыкли беспокоиться все время и по любому поводу...

Мы уже пришли к моему подъезду.

— Ну вот, пришли, — говорю я и не знаю, что делать дальше. Вроде бы надо идти. А я стою. — Ну, спасибо тебе за помощь, — говорю.

— Лен?!

— Что?

— А ты правда развелась?

Мы с Игорем сидим у меня в комнате возле стола. На столе стоит огромная тарелка с красной глянцевой клубникой. Я пододвигаю тарелку ближе к Игорю. Подперев рукой щеку, смотрю на него.

— И куда ты сбежал тогда? Пять лет назад?

Он смотрит мимо меня, куда-то мне за спину. Я оборачиваюсь и вижу на стене картинка в рамке. Киваю.

— Помнишь? — спрашиваю.

— Я гостил на Баренцевом море у Димки и каждый день звонил тебе... — Игорь улыбается. — Я помню, как рисовал ее. В тот день было ужасно холодно, я вышел на улицу и познакомился с собакой.

— С черной собакой. Я помню. А еще ты меня сравнивал с какой-то Дюрас, а мне было обидно, что я не знаю, кто это.

— Я не сбежал... Просто я всегда знаю, когда пора уходить.

Я пожимаю плечами.

Я бегу по солнечной оживленной улице нашего маленького города. Вижу, у «Евросети» стоит Ира в больших черных солнечных очках. Я машу ей. Подбегаю.

— Ты чего тут делаешь? — спрашиваю.

Ира отворачивается.

— Эй? Ты чего?

— Да ничего, — отмахивается Ира. — Федя звонил. Помнишь, в тот раз?.. Костер-то жгли?

— Ну и чего?

— Дак они, когда тебя искать побежали, Федька там, в траве свой телефон обронил... просил поискать...

Я вижу, как из двора дома выруливает Федька. Трезвый! Как стеклышко. Он подходит. Не смотрит в глаза. Да и я не смотрю. А почему? Трезвые, наверное. Чего нам друг другу в глаза смотреть?

— Привет, девчонки, — говорит Федька.

Ира протягивает ему телефон.

— Спасибо, Ириша.

Неловкое молчание.

— А я думал, ты уехала, — говорит мне Федя.

— А я вот не уехала...

— Как дела?

— Хорошо!

Мы все не смотрим друг другу в глаза.

— А Славик где? — спрашиваю я.

— Так на заводе! — оживляется Федька.

— Его что, не уволили? — я оживляюсь, есть у нас еще общие темы для разговоров.

— Уволили! — веселится Федька. — Только работать некому, получка вчера была, ползавода на работу не вышло. Так с утра позвонили нам, просят на работу выйти, некому на конвейере стоять. Ну Славик и пошел. А я нет... Пошли они на х*й!

— Ну, передавай ему привет, — говорю я.

— Ну ладно, девчонки, салют! Звоните, если что!

Федя уходит.

— Ага, позвоним, жди, — злорадно бубнит ему вслед Ира.

Когда он скрывается своей походкой вразвалочку за углом пятиэтажки, Ира снимает очки. Под глазом здоровенный синий фингал. Молчит.

— Оооо! Что это? — поражаюсь я.

— Икром... приревновал меня, — спокойно говорит Ира.

— К кому?!

— К брату своему... Они вчера с братом пришли, с Ильнуром.

— Ну и как Ильнур?

— Обычный человек, только глаза узкие, — говорит Ира.

Я начинаю безудержно смеяться. Ира смотрит на меня сначала удивленно. Потом тоже смеется. Так мы и стоим посреди шумной улицы и ржем.

— Ну что, по пиву? — говорит Ира сквозь смех.

— Не-а...

— Чего?

— Нет, нет.

Я убегаю и машу ей на прощание.

— Привет Ильнуру!

— Эй, ты куда?

Игорь ждет меня на центральной площади у памятника Ленину. Ленин, как обычно, указывает путь в светлое будущее, а в нашем случае это центральный телеграф. Я подхожу к Игорю. Он чем-то взволнован, волосы взлохмачены, глаза горят.

— Лен, у меня новости! — заявляет он, и мне не ясно, рад он или огорчен.

Он напряженно вглядывается в мои глаза.

— Плохие?! — пугаюсь я.

— Да почему сразу плохие?

— Нет? — с надеждой спрашиваю я.

— Наоборот, хорошие: мои работы понравились одному крутому питерскому галерейщику Фестинатову и он приглашает меня в Питер, хочет устроить мою персональную выставку. То есть не просто хочет, а конкретно намерен!

— Поздравляю!!!

Я обнимаю его. Когда я хочу отстраниться, он не отпускает. Крепко прижимает к себе. Я отстраняюсь. Он смотрит мне в глаза. А глаза у него темно-синие, и в них самый что ни на есть омут. И утонуть бы в нем.

— Ты поедешь со мной?

Я высвобождаюсь из его объятий. Стою, держу его за руки.

— А когда?

— Через три дня! Слушай, он оплачивает дорогу, гостиницу... ну всё! Сейчас в Питере белые ночи. Ты любишь Питер?

— Не знаю, — пожимаю плечами я.

— А я обожаю! Ты видела, как разводят мосты?!

— Нет...

— Ты поедешь со мной?

— Погоди...

— Этот Фестинатов сказал, что там моя графика наделала шуму. Представляешь?

Я растерянно улыбаюсь. Игорь счастлив. Он что-то весело и эмоционально говорит, размахивает руками, глаза блестят. Я не слышу его.

Мы с Ириной сидим перед компьютером у нее дома. Ира что-то настраивает там в компе. В квартире кавардак. По полу разбросаны детские игрушки и книжки. Кровать не убрана.

— Сейчас, сейчас, — бодро говорит Ира, — нас по телевизору всех показали, и меня, и Олю, и детей... Вот смотри!

Ира включает ролик. Улыбается. Это репортаж, записанный с телеканала. В ролике показывают пожилую семейную пару. Это дед и бабушка Иры. Они, беспомощно крутя седыми головами, сидят на диване перед праздничным столом. Отец Иры, мачеха, Ира, ее дети-близнецы, ее сестра Ольга со своими двумя детьми столпились вокруг стариков. Вручают им букет цветов. Старая женщина берет букет. Улыбается. Диктор говорит: «Алла Ивановна и Петр Сергеевич Сергеевы прожили в законном браке шестьдесят пять лет. Сегодня они отмечают железную свадьбу. Дети, внуки, правнуки собрались поздравить чету Сергеевых с этим удивительным праздником». «Всю жизнь я была директором школы и помню каждого выпускника, каждого», — гордо говорит старая женщина. Держит спину. Поправляет прическу. Состарившаяся «железная» леди. Она сидит с мужем, маленьким грустным старичком, обнимает его одной рукой за плечи.

Ролик кончается. Ира молчит некоторое время и бросает вдруг зло:

— Когда она думает, что мы не слышим, она называет его мразью, тварью и старой сволотой. Она его всю жизнь ненавидит. Ты хочешь так же? Прожить со

своим Сашей всю жизнь, чтобы потом умирать, скрипя зубами. Жалеть, что потратила на него жизнь?

Она смотрит на меня выжидающе, вопросительно.

И тогда я говорю ей:

— Ты, может, не поверишь, но я была с ним по-настоящему счастлива. Не так, как мама с детства внушает: «как *надо* быть счастливой», и не как другие смотрят, не как шушукаются во дворе, что вот Светка родила без мужа... а Наташка удачно замуж вышла за бизнесмена, — без этих всех «как принято»... Просто — счастлива. Я была уверена, что все делаю правильно, а потом... проблемы одна за другой, я стала слабой и начала искать совета, слушать всех... всех, кроме себя... вот тогда-то и разрушилось все. Слишком много было советов...

— И что теперь? Простишь ему измену? — грозно говорит Ира.

— Простила уже... Только... я теперь ни во что не верю... И не знаю, как жить дальше. Все будто ненастоящее. Как будто игра какая-то... компьютерная, даже, кажется, облака вот плывут, а их можно взять... кликнуть «мышкой» и остановить...

— Ты его любишь? — не слушая меня, спрашивает Ира.

— А что такое любовь? Вот бабка твоя орет на деда, мразью его называет, а сама жить без него не может, помрет он — и она через два дня за ним...

— Ясно, к чему ты клонишь!

— Саша меня на свидание пригласил... В суши-ресторан.

— И ты пойдешь? Ты еще на что-то надеешься с ним?!

— Нет, я в Москву не еду. Я с Игорем еду в Питер. Готовить его выставку.

— Все-таки добился своего? Его теперь по телеку покажут! А может, и тебя вместе с ним?! А?

— Может, может, — говорю я грустно.

— Везет же некоторым!

Мы с мамой на даче поливаем из леек грядки. Жарко. Мама вытирает со лба пот и говорит:

— Вот не доделал Саша колодец...

— Обойдемся без колодца.

— Нет, придется нанимать рабочих...

— И наймем! Что же мне из-за колодца нужно было с ним не разводиться? — зло говорю я.

— Что ты, доченька, это я так! Не слушай меня.

— Мам, а я с Игорем еду в Питер. Там его картины заметили. Кино про него будут снимать.

Мама выпрямляется, внимательно смотрит на меня.

— Езжай, доченька. Игорь надежный человек. Езжай.

— Конечно, поеду. Что я, дура не ехать?

— И не пьет совсем!

— Да, не пьет. И мне не дает.

— И тебе не дает.

— Он самый лучший парень из всех, кого я знаю.

— И заботливый.

— А кто клубнику будет есть?

— Ефиму снесу... Совсем он плохой стал. Помирает...

— Значит, все-таки тоскует по своей Гане...

— Конечно, а как же...

Мама продолжает работать. Я смотрю на нее: морщинок с каждым месяцем все больше и больше, волосы из-под краски у корней совершенно седые. Она не останавливается, все бегает и бегает, ей необходим труд. Труд — это жизнь для нее.

Сон

Я бегу по переходу на станции «Таганская». Бегу быстро. Запыхалась. Выбегаю из перехода на свет божий. Шум-гам. Таганская площадь. Я очень спешу. Перебегаю

дорогу, чуть не бросаюсь под машины. Машины сигналят. Я забегаю в двери под табличкой «Ресторан «Планета Суши». Взбегаю по ступенькам на второй этаж. Меня встречает администратор ресторана.

— Добрый вечер. Вам зал для курящих, для некурящих?

— Для курящих, — говорю я, едва переводя дух.

— Сколько вас будет?

— Двое.

— Прошу.

Он приглашает меня пройти за ним. Я иду.

— А можно вот за этот столик, у окна? — спрашиваю я.

— Конечно, — вежливо улыбается администратор.

Я сажусь. Ко мне подходит официант. Кладет передо мной меню. Я смотрю в окно на Таганскую площадь, по которой спешат машины и люди. Набираю номер на мобильном.

— Алё? Я уже здесь, а ты где?.. Но уже шесть... Ты же сам... И когда?.. Хорошо... Жду... — Я огорчена. — Тебе заказать суши?.. Хорошо... Конечно... Тебе как всегда? Твои любимые?.. И пиво?.. Хорошо... Ты скоро?.. Давай скорее...

Я кладу трубку. Листаю меню. Подзываю официанта.

— Мне два пива «Шикари» бамбуковых, порцию «Филадельфии» и порцию «Унаги маки»... Пока все... Спасибо.

Я закрываю меню. Закуриваю. Курю, глядя в окно. Смотрю на дисплей мобильного: 18.15.

Я продолжаю курить. Официант ставит передо мной два больших бокала пива. На часах 18.30.

Я отпила из своего бокала треть и смотрю на второй бокал, стоящий напротив, нетронутый.

Я набираю номер Саши. Долго слушаю гудки. Он не берет трубку.

Официант приносит суши. На часах 18.50.

Я снова звоню Саше, но он не отвечает. Я смотрю в окно. Я курю. На часах 19.15.

Я звоню Саше. Но он не берет трубку. Я не ем. Суши сохнет передо мной. Мой бокал с пивом пуст. Я протягиваю руку и забираю Сашин бокал. Пью из него.

Я отшвыриваю телефон. На часах 19.40.

Я обреченно и печально смотрю в окно. На часах 20.00. Второй бокал пива пуст. Суши не тронуто. Я вздыхаю.

Я сижу и смотрю в окно. На часах 20.30. По щекам текут слезинки. Я сморкаюсь в салфетку с логотипом «Планета Суши». Курю. Дура.

— Вы будете еще что-нибудь заказывать? — спрашивает официант.

Я отрицательно качаю головой. Звоню Саше, но он, конечно же, не берет трубку.

На часах 20.50. Официант подходит ко мне и спрашивает:

— Простите, я сейчас заканчиваю смену, не могли бы вы рассчитаться?

— Да, конечно, — отвечаю я.

Он ждет. Я роюсь в сумке, будто бы что-то там ищу. Но у меня нет денег, и я это знаю.

— Ой! Ой! Боже мой! — притворно удивляюсь я. — У меня, кажется, вытянули деньги! Боже мой! Наверное, в метро! Ну надо же! Что же делать?

Официант смущенно и озадаченно молчит.

— Рассчитайтесь, пожалуйста, — говорит он тихо.

— Но... У меня деньги украли, все... — говорю я.

— Может, позвоните кому-то из друзей? Может, расплатитесь кредиткой?

Я смотрю на него и молчу, и смотрю с отчаянием. Я лезу в потайной карманчик сумки. Достаю оттуда тоненькое обручальное кольцо. Протягиваю его официанту и тихо шепчу:

— Пожалуйста, возьмите его, оно настоящее, видите, проба, золотое. Возьмите...

— Ну... коль так... давайте, так и быть.

Он забирает мое кольцо и прячет его в карман передника. Я быстро хватаю сумку и выбегаю из ресторана. Я бегу куда глаза глядят по вечерней улице. Проклиная себя.

Я просыпаюсь и вскакиваю на кровати. Уже позднее утро. Солнце бьет из окна. В дверь настойчиво звонят. Черт бы их подрал всех — сантехников, агитаторов, соседей. Открываю.

На пороге стоит Игорь с большим букетом белых роз.

— Это тебе!

За спиной у него большой рюкзак. Я беру цветы. Вдыхаю аромат роз.

— Мне никто никогда цветы не дарил.

— Давай я поставлю в воду, — говорит Игорь.

— Господи, мне же никто никогда цветы не дарил! — пораженно говорю я снова.

Игорь забирает у меня цветы. Идет с ними на кухню. По-хозяйски высматривает, во что их поставить. Берет на подоконнике литровую стеклянную банку.

— Это маме под клубничное варенье, — говорю я.

Игорь уже наливает в банку воду из-под крана.

— Но ради такого дела... конечно! — говорю я.

— Ты собралась?

— Куда?

— У нас поезд через два часа. Ты ведь не забыла?

— Нет, конечно! Просто у меня вещей совсем мало. Я люблю налегке — зубную щетку возьму, пару футболок и вперед.

Игорь долго и внимательно смотрит на меня. Я смущаюсь, беру банку с цветами, отворачиваюсь, ставлю ее на стол. Глажу лепестки роз. Игорь подходит ко мне.

— Знаешь, мы ведь надолго едем. Понимаешь? — говорит он.

Мы с Игорем едем в троллейбусе. Молча смотрим в окно. У наших ног стоят рюкзаки — Игоря большой и мой поменьше. Лицо мое напряжено. А Игорь о чем-то мечтает.

Мы с Игорем стоим на перроне. Поезд на Питер уже открыт, и пассажиры заходят в вагоны. Я озираюсь по сторонам. Будто ищу кого-то. Шум голосов. Люди всегда взволнованны и восторженны перед дорогой, дорога — это всегда неизвестность, всегда новое начало.

— Жарко, — говорю я.

— Да, и душно, — подхватывает Игорь.

— Я сбегаю, куплю воды! — быстро говорю я.

— Пятнадцать минут осталось.

— Я успею!

Игорь хочет снять с моих плеч рюкзак.

— Игорюш, он легкий, я с ним сбегаю, — ласково говорю я.

— Ну что за глупости, снимай!

Я снимаю рюкзак. Протягиваю его Игорю.

Я стою у столика в кафетерии вокзала и через окно смотрю на Игоря, который взволнованно поглядывает на часы и ищет меня взглядом. Ждет. Он меня не видит. А я вижу его и продолжаю стоять. До отправки поезда остается пять минут.

— Уф! — радостно выдыхает Игорь, когда я подхожу. — Ну где ты была? Посадка заканчивается.

Я протягиваю ему бутылку с водой.

— Идем, — говорит он, берет мой рюкзак, протягивает мне свою руку — все пять пальцев, открытая ладонь.

Он ждет. Я не подаю ему руки.

— Я не могу. У меня вдруг дела появились, мне нужно остаться, нужно маме помочь, нужно... — виновато лопочу я.

— Что?! — перебивает меня Игорь.

— Мне нужно... нужно...

Я запинаюсь.

— То есть ты не едешь? — резко спрашивает он. — Что ж ты сразу не сказала? Зачем было морочить мне голову?

— Прости, я очень хотела поехать с тобой. Правда. Посмотреть, как разводят мосты. С тобой. Ты такой хороший парень. Но я не могу, — со слезами в голосе говорю я, — я ничего не могу поделать.

— Я ведь знал, что так будет. Дурак... Иди.

— Ты простишь меня?

— А зачем тебе это? Тебе ведь не это нужно. Будь счастлива. Ты будешь, если сама не станешь портить себе жизнь. — Игорь заходит в вагон. Обернувшись, кричит через шум: — Прощай, Франсуаза Саган!

— Кто?! Кто я?

Игорь взмахивает рукой: «прощай!» — и уходит в глубь вагона. Я быстро надеваю рюкзак и бегу прочь. Мне стыдно и неприятно, и я хочу скорее сбежать.

Глава пятая. Обручальное кольцо

Я иду по одной из центральных узких и кривых улочек Москвы. В районе Лубянки. Высокие красивые дома. Вывески. Я держу в руках бумажку с адресом и ищу что-то глазами. Нахожу указатель со стрелочкой. Сворачиваю во двор под арку. Сразу оказываюсь в другом мире. Развалюшечный ветхий дворик. Маленький, узкий. Низкие двухэтажные домишки, обветшалые окошечки, деревянные лесенки. Все такое старенькое и неожиданное. Я иду из одного дворика в другой. Наконец оказываюсь у нужного мне дома: двухэтажная советского вида белая контора. Ветер гоняет по двору пыль.

В почти пустом помещении с крашенными серой краской стенами раздается эхо от голоса работницы загса. Она стоит справа от меня и по бумажке читает речь, которую легко могла бы уже выучить наизусть. Она тараторит, чтобы побыстрее.

— Обменяйтесь кольцами, — говорит она.

Я смеюсь. Хихикаю. Это забавно. Я вижу его большую сильную ладонь с длинными пальцами. Быстро надеваю на безымянный палец кольцо.

— Ну, Лена, ну вы меня подвели, — шипит на меня регистраторша, — я ведь предупреждала, у нас ремонт, никаких церемоний...

— А нам и не надо никаких церемоний, — весело отвечаю я ей.

— Что же вы пришли с цветами, в платье? Ну разве так можно? Ну вы меня подвели, я же говорила, я же просила, у нас ремонт...

Я смеюсь. Солнечные лучи из окна отсвечивают в золотом тоненьком колечке, что я надела ему на палец. Его ладонь в два раза больше моей.

— Я же говорила, идите в центральный загс, у нас без церемоний... а вы... а сами в платье... ремонт же... — все бубнит она.

А я радостно улыбаюсь и прижимаюсь к его крепкому плечу, держу его за руку, на которой сверкает золотое колечко. Мама прячет слезы за букетом дачных цветов.

Я захожу в двухэтажное здание. На проходной за стеклом сидят две женщины-охранницы.

— Вы куда? — спрашивает одна.

— Мне в четыреста первый.

— Погодите, сейчас я их вызову.

Она по телефону вызывает кого-то.

— Ждите, сейчас они за вами выйдут, — говорит женщина.

Я стою. Жду.

— Я сегодня весь день ем и ем, ем и ем, ничего не могу поделать, десять чашек чаю выпила, — жалуется одна женщина второй.

— Ой, и не говори, я тоже все прикладываюсь, — внемлет ей вторая.

Ко мне подходит молодой мужчина.

— Идемте, — говорит он.

Я иду за ним по узкому коридору. Под ногами скрипят деревянные половицы. Он прикладывает электронный ключ-таблетку к замку одной из дверей. Дверь открывается, и мы оказываемся в помещении, похожем на «ремонт обуви». Полки какие-то, стеллажи, коробки, упаковки. Стол. Компьютер. За столом сидит приятного вида мужчина. Он с непроницаемым, совершенно безэмоциональным лицом говорит мне:

— Садитесь.

Я сажусь на стул у стола.

— Что у вас?

Я лезу в сумку и достаю тоненькое золотое колечко. Мое.

— Вот. Кольцо... оно обручальное.

Протягиваю ему. Он забирает кольцо. «Обручальное...» — повторяю я зачем-то, а он не обращает внимания, не слушает меня. Мне кажется, он меня почему-то презирает, будто брезгует мною, старается на меня не смотреть.

— Давайте паспорт, — монотонно говорит мужчина и по-прежнему не смотрит в мою сторону. Как будто нарочно.

Я достаю паспорт. Кладу на стол перед ним.

Сижу, сложив руки на коленях, как школьница. Как преступница. А он вбивает мои паспортные данные в компьютер. Кладет колечко на круглые электронные весы. Я смотрю: весы показывают 1,6 грамма. Мужчина записывает на бумажке 1,6х40. Считает на калькуляторе. Выходит сумма 1504 рубля. Мужчина сует мое колечко в маленький полиэтиленовый пакетик и складирует кольцо на одну из полок. Распечатывает на принтере расходный ордер. Дает мне его и говорит: «Распишитесь... Здесь и здесь... И сумму вот здесь прописью...»

Я пишу сумму и расписываюсь. Мужчина уходит в глубь кабинета, за полки и стеллажи.

— Серега, тыщу разменяешь? — спрашивает он у кого-то. Возвращается, отдает мне 1500 рублей и говорит: — До свидания.

Непробиваемый, безэмоциональный.

— До свидания, — говорю я и иду к выходу.

— Я вас выпущу, — говорит он и прикладывает электронный ключ-таблетку к замку двери.

Раздается писк, и дверь открывается. Я выхожу, и дверь захлопывается за моей спиной. Я иду одна по коридору.

Когда иду мимо проходной, вижу, как женщины пьют чай с бутербродами. Я говорю им: «До свидания». Они улыбаются, кивают. И одна другой говорит, я слышу: «У них сегодня много посетителей, весь день идут и идут».

Я выхожу из дверей здания, такого немосковского, несовременного, находящегося всего в двухстах метрах от улицы, на которой гостиница «Метрополь». Ветер гоняет пыль по проходным дворам. Тихо-тихо, только над головой шелестит листва. Да таджики красят, молча, стену здания, стоя на стремянках. Я выхожу из дворика в дворик и оказываюсь на шумной улице.

Я стою у входа в метро «Лубянка». Я не чувствую ничего. Ни вины, ни сожаления. Это кольцо на самом деле ничего не значит. Есть что-то больше. Гораздо больше, чем какое-то дурацкое кольцо. И нет в нем ничего святого. Только когда нет святого и сильного внутри, люди говорят громкие слова и покупают толстые золотые кольца. Когда душу переполняет нежность — молчишь. Не находишь слов. При чем тут кольцо? Оно не имеет святости. Нет. Нет. Ветер раздувает мои волосы и полы легкого плаща. Я стою. Мимо быстро идут люди, толкаются. Я мешаю им, стою на проходе. Но я почему-то не двигаюсь. Стою и смотрю перед собой.

И думаю, как сейчас схожу в ресторан на эти деньги. Проем, пропью то, что было целой эпохой, целым миром, было мною. Но так думают и говорят наивные и глупые люди, а я не чувствую уколов в сердце. Нет. Со мною все хорошо. Я легко улыбаюсь. Ведь от чего, по сути, я избавилась? От прошлого, которое не складывалось.

Я поднимаюсь по ступенькам общаги. Иду по длинному темному коридору со светом из окна в конце. Подхожу к двери с номером 606. Стучусь. Дверь открывает высокая тощая девица лет двадцати двух. Молодая, глаза зеленые, томные. Она удивляется. Сначала. Потом делает безразличный вид. Даже брезгливую гримасу. Стоит руки в боки.

— А, это ты... — говорит она нарочито безразличным тоном и поправляет на плечах плед. — Опять будешь угрожать? Я ж тебе сказала: не нужен мне твой Саша... Кому он нужен?

— Я по-хорошему хочу поговорить.

— А чего разговаривать? Я что, виновата, что он ко мне прилип? Каждый день ходил — то ему соли, то молоко закончилось, то сигаретку. А потом еще чего!

— Заткнись... — говорю я.

— Я не виновата, что от тебя муж сбежал!

— Вот сука, — тихо говорю я и сильно-сильно, как могу, ударяю ее кулаком в нос.

Она отлетает к противоположной стене вглубь и падает на пол. Хватается за нос. Отстраняет руку, рука в крови. Смотрит пораженно на кровь. Я стою в дверях.

— Ты мне нос сломала, — плача говорит девица, держась за нос.

Пытается встать с пола.

Поворачиваюсь, чтобы уйти. Мне тут больше делать нечего. Завтра меня, наверное, за это выселят из общаги. Может, из института выгонят. Но мне все равно.

Мы с ней сидим на полу в общажном блоке, прислонившись спинами к стенке. Не смотрим друг на друга. Она смотрит вправо, я влево. Она хмыкает и поминутно вытирает нос тыльной стороной ладони. Размазывает сопли и кровь по лицу. Говорит:

— А потому что! Почему вот тебе везет, а мне нет? И чем я хуже? Почему он только про тебя и говорит, на наших девчонок даже никакого внимания... Даже по пьяни... «Леночка то, Леночка сё»... Тьфу! Противно! Про меня никто так... никогда... Почему все парни изменяют, а он тебе нет? Ненавижу тебя!

Я невольно улыбаюсь.

— Что, прям так про меня все время и говорит? — спрашиваю я.

— Да достал! Типа ты какая-то неземная. А ты обычная!

— Да плевать, что он говорит! — говорю я и улыбаюсь.

— Не было у нас ничего. К нему без толку подкатывать.

— Врешь!

— Да и не верь! Мне насрать на тебя!.. Не было... Я на крыльце стояла, курила, вижу, он идет пьяный, шатается, я говорю: «Лена тебя твоя увидит таким, что будет? Пойдем, у меня отлежишься, проспишься, ну и все нормально будет»... Вот... я его приволокла, а он — хлоп на кровать и уснул, никак его растолкать не могла... ну взяла и легла рядом... А что, мне надо было на пол лечь?! А тут эта этажерка-сука забегает, своими ключами в дверь тырк и в крик: «Разврат! Растление!» Ну и понеслось!

— Это он тебя подговорил так сказать?

— Вот еще — подговариваться с ним! Что вы за семейка такая! Суки вы оба! Из-за этого урода чуть из института не исключили, теперь вот — нос сломанный...

Она шмыгает носом.

— Да мы не семейка никакая, — говорю я и протягиваю руку без кольца, — во! Гляди! Утешься! Развелись мы.

Она удивленно смотрит на мою руку.

— Даааа... нууу? По-настоящему, что ли?

— Угу.

— А этот тогда чё кольцо носит?

— Носит?! — спрашиваю я.

— Угу, — отвечает она.

И смотрим мы с ней друг на друга.

— А что же ты раньше-то про это все молчала? Давно надо было тебе нос сломать, — говорю я и ухожу.

Эпилог. Первое июля

Я захожу в здание мирового суда. Там так же тихо, как в прошлый раз. На вахте сидит парень в серой форме. Я подхожу к нему. А он мне:

— Вы куда?

— Я в сто первый кабинет!

— А у нас нет такого! — отвечает он.

— Правда?! — удивляюсь я и вдруг радуюсь, радуюсь и иду обратно к выходу.

А парень кричит мне вслед:

— Шутка!

Я разочарованно оборачиваюсь. Стою, смотрю на него.

— Шутка, девушка, проходите...

Я медленно иду к вахте. Протягиваю ему паспорт. Он смотрит в паспорт и возвращает мне его.

— На первом этаже, направо, — говорит он и улыбается.

А я не улыбаюсь.

Я иду по длинному-длинному коридору, мои шаги гулко звучат в тишине.

Закадровый монолог под стук каблуков, отражающийся эхом от стен коридора: «Любить? Ну, не знаю, любить... любить... принимать его таким, какой он есть... прощать... еще переживать за него... нет! Прожить вместе двадцать лет и каждый день одно и то же делать вместе — вот любовь...»

Постскриптум (необязателен для прочтения)

Я стою, сунув руки в карманы плаща. Накрапывает мелкий противный осенний дождичек. Саша стоит напротив меня. Он немного пьян. Ничего не меняется. Нет, он не стал другим. Все тот же. Я опустила голову и разглядываю лужу и мокрые листья на асфальте. Саша высокий и улыбается, глядя мне на макушку.

— Зачем ты со мной развелась? — спрашивает он.

Я не поднимаю голову. Смотрю на асфальт, на проспект, по которому проносятся автомобили, разбрызгивая воду. Смотрю на людей в плащах и с зонтами, спешащих с работы домой. А я никуда не спешу. Дома у меня нет. Идти так-то и некуда, и не к кому. Да и вообще...

— Да потому что я не люблю тебя, — отвечаю я тихо. Хмурюсь.

— Неправда... — уверенно говорит он.

Я молча пожимаю плечами. Я отворачиваюсь и медленно иду по тротуару. Саша идет рядом со мной.

— Не можешь ты меня не любить, — говорит он, — вот не можешь, вот я же чувствую... Всегда мы будем любить друг друга!

Он протягивает руку к моему лицу, чтобы поправить прядь волос. И я замечаю обручальное кольцо у него на безымянном пальце правой руки.

Мы идем рядом по узкому тротуару. Дальше и дальше. Мы о чем-то спорим. Мокнем под моросью. Я вынимаю руки из карманов, размахиваю руками. Саша пытается меня обнять. Я отпихиваю его. Он снова тянет ко мне руки. И я снова его отталкиваю. Так мы и идем, идем, идем. А над нами медленно, но неостановимо плывут серые осенние облака. Зажигаются огни в окнах и фонарях, на машинах и на вывесках. Осень — рано темнеет. Облака плывут. Облака нельзя остановить.

Аннотации научных статей

Елена Стишова. Аутсайдер в контексте

Рецензия на фильм Александра Велединского «Географ глобус пропил» по мотивам романа Алексея Иванова. Критик детально исследует смыслообразующие линии картины, ее героев, культурный и философский контекст, анализирует образ неудачника, выведенный авторами, а также рассматривает особенности режиссерского подхода к работе с литературным материалом.

«Географ глобус пропил», Александр Велединский, «Кинотавр»-2013, Алексей Иванов, экранизация, неудачник, контекст

Зара Абдуллаева. Образы документа

Рецензия на документальную картину «Труба» Виталия Манского. Критик анализирует структуру, стилистику и ключевые темы фильма, являющегося своеобразным художественным антропологическим исследованием. Особое внимание уделяется анализу необычного режиссерского метода Манского и его подхода к противоречивым сюжетам.

«Труба», Виталий Манский, «Кинотавр»-2013, документальное кино, стилистика, антропологическое исследование

Игорь Сукманов. Поверженный амур

Рецензия на фильм «Интимные места» Наташи Меркуловой и Алексея Чупова. Критик подробно анализирует картину, авторы которой умело сочетают комизм и драматизм, выступают против идеализации человека, против лицемерия и фальши. Автор исследует стилистические особенности картины, ее героев, основные сюжетные линии и скрытые смыслы.

«Интимные места», Наташа Меркулова, Алексей Чупов, «Кинотавр»-2013, комизм, драматизм

Лариса Малюкова. Любить человека

Рецензия на фильм Дмитрия Тюрина «Жажда» по повести Андрея Геласимова. Критик подробно анализирует структуру картины, характеры и поведение героев, ключевые темы и проблемы, рассматриваемые режиссером, а также ряд стереотипов и клише, сближающих эту драму с телевизионным кино.

«Жажда», Дмитрий Тюрин, Андрей Геласимов, «Кинотавр»-2013, экранизация, стереотип

Елена Стишова. Клаустрофобия

Рецензия на фильм Юсупа Разыкова «Стыд». Критик анализирует новую работу режиссера, особенности ее поэтики — поэтики концептуального постсоцарта, порывающей с традиционалистскими конвенциями. Автор также исследует основные темы и проблемы, затрагиваемые режиссером, а также особенности его работы с историческим материалом.

«Стыд», Юсуп Разыков, «Кинотавр»-2013, поэтика, постсоцарт, история

Катерина Тарханова. И все концы в воду

Рецензия на фильм Таисии Игуменцевой «Отдать концы». Критик анализирует основные темы и проблемы, затрагиваемые режиссером, персонажи картины, особенности ее стилистики и структуры, отмечает ее достоинства и недостатки, связанные с обилием кинематографических стереотипов и штампов.

«Отдать концы», Таисия Игуменцева, «Кинотавр»-2013, стереотип, проблематика

Владимир Лященко. Кино «на вырост»

Анализ программы короткометражного кино на «Кинотавре»-2013. Автор рассматривает наиболее заметные картины конкурса, выявляя их сильные и слабые стороны, исследует подход российских режиссеров к короткому метру, роль короткометражного кино в современном российском кинематографе и перспективы его развития в ближайшем будущем.

«Кинотавр»-2013, короткометражное кино, российское кино, будущее, развитие

Иван Чувиляев. Игра наверняка

Обзор короткометражных картин, представленных на «Кинотавре»-2013. Автор исследует особенности избираемого режиссерами киноязыка, темы и проблемы, за-

трагиваемые ими, а также их художественные методы и приемы. Особое внимание уделяется анализу таких картин, как «F5» Тимофея Жалнина, «Вместе навсегда» Алексея Шабарова, «Измена» Григория Добрыгина.

«Кинотавр»-2013, короткометражное кино, киноязык, Тимофей Жалнин, Алексей Шабаров, Григорий Добрыгин

Нэнси Конди. «Вилка Мортона»

Обзор кинофестиваля «Кинотавр»-2013. Автор анализирует наиболее значимые картины фестиваля, исследует проблемы и темы, волнующие современных режиссеров, выявляет ряд тенденций, характерных для нового российского кино в целом. Автор также пытается определить основные проблемы, препятствующие развитию российского кино и его успешному выходу на международный рынок.

«Кинотавр»-2013, анализ, российское кино, международный рынок, тенденции

Анжелика Артюх. Быть или жить?

Сравнительный анализ творчества двух российских режиссеров нового поколения – Андрея Стемпковского и Юрия Быкова. Автор исследует ключевые мотивы творчества режиссеров, стилистику и проблематику их фильмов, их взгляд на проблемы человеческих взаимоотношений и в целом на положение человека в современной России.

Андрей Стемпковский, Юрий Быков, российское кино, новое поколение, взаимоотношения, Россия

Лилия Немченко. Лузер как культурный герой

Автор исследует понятие «лузер» в культурологическом, социологическом и философском плане. Образ лузера рассматривается как определенный тип современного культурного героя и анализируется на материале программы «Кинотавра»-2013. Особое внимание уделяется анализу данного понятия в контексте теории общества спектакля Ги Дебора.

Лузер, культурный герой, «Кинотавр»-2013, общество спектакля, Ги Дебор

Евгений Майзель. Профессионал

Исследование творчества Александра Велединского. Автор анализирует фильмографию режиссера, рассматривая ее в контексте современного российского кино. Особое внимание уделяется исследованию ключевых тем, образов, идей и проблем, к которым обращается режиссер в своих работах.

Александр Велединский, российский кинематограф, контекст, «Кинотавр»-2013, проблематика

Олег Березин. Цифровая революция: завершилась

Анализ ситуации на современном кинотеатральном рынке. Автор выявляет и исследует новые тенденции, возникающие в связи с растущим влиянием Интернета и цифровых технологий на кинотеатральный показ. Рассматривая ситуацию с разных точек зрения, а также ссылаясь на зарубежный опыт, автор прогнозирует перспективы развития российского рынка кинопоказа в ближайшие годы.

Кинотеатральный рынок, цифровые технологии, Интернет, зарубежный опыт, развитие

Ксения Леонтьева. Возраст — помеха

Исследование нынешней ситуации в кинобизнесе и структуры кинопроката с учетом внесенных поправок в закон «О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию». Используя статистические данные, автор анализирует обстановку на кинорынке до введения поправок и после, а также их влияние на поведение киноаудитории в 2013 году.

Кинобизнес, кинопрокат, закон, статистика, аудитория

Анна Гудкова. Нарушители конвенции

Аналитический отчет о питчинге кинопроектов в рамках «Кинотавра»-2013. Автор подробно разъясняет структуру, принципы и механизмы работы питчинга, раскрывает критерии отбора проектов, анализирует сильные и слабые стороны данного мероприятия, его значение для российского кино в целом, а также возможные перспективы его развития.

«Кинотавр»-2013, питчинг, критерии отбора, российское кино, перспективы развития

S U M M A R Y

What to do?
How to help the national cinema. Round table talk.

Daniil Dondurei
Soviet stereotypes will finish off our cinema.

Elena Stishova
The outsider in the context
Review of Alexander Veledinsky's GEOGRAPHER DRUNK AWAY HIS GLOBE (Russia) after Alexei Ivanov's novel. The critic investigates semantic motives of the film, its personages, cultural and philosophical context and analyzes the image of a looser and considers peculiarities of the director's approach to the literary source.
GEOGRAPHER DRUNK AWAY HIS GLOBE, Alexander Veledinsky, Kinotavr-2013, Alexei Ivanov, adaptation, looser, context

Zara Abdullayeva
Images of a document
Review of Vitaly Mansky's PIPEINE (Russia—Chech Republic—Germany). The critic analyzes structure, stylistics and key themes of the film as an artistic anthropological investigation sui generis. Extraordinary directorial method of Mansky and his approach to contradictory subject matter are specially accentuated.
Vitaly Mansky, PIPEINE, Kinotavr-2013, documentary, stylistics, anthropological investigation

Igor Sukmanov
Amor prostrated
Review of Natasha Merkulova and Alexei Chupov's INTIMATE PARTS (Russia). The critic analyzes the picture, the authors of which smartly joins the comic and dramatic, advancing against idealization of man, hypocricy and fraud. The author investigates stylistic peculiarities of the film, its personages, main themes and hidden semantics.
INTIMATE PARTS, Natasha Merkulova, Alexei Chupov, Kinotavr-2013, comic, dramatic

Larisa Malyukova
To love a human being
Review of Dmitry Tyurin's THIRST (Russia) after Andrei Gelasimov's story. The critic analyzes the film's structure, characters and their behavior, key themes and problems viewed by the helmer, as well as a number of stereotypes and cliches, making this drama similar to the TV-movies.
Tyurin Dmitry, THIRST, Andrei Gelasimov, Kinotavr-2013, adaptation, stereotype

Elena Stishova
Claustrophobia
Review of Yusup Razykov's SHAME (Russia). The critic analyzes a new work of the filmmaker, peculiarities of its poetics of conceptual post-Sots-art, breaking apart from the traditionalist conventions. The author also treats the major themes and problems as well as peculiarities of the helmer's work with historical stuff.
SHAME, Yusup Razykov, Kinotavr-2013, poetics, post-Sots-art, history

Katerina Tarkhanova
And nobody will be the wiser
Review of Taisia Igumentseva's BITE THE DUST (Russia). The critic analyzes the main themes and problems, as well as personages of the picture, peculiarities of its stylistics and structure, marks its flaws and merits tied up with the abundance of cinematic stereotypes.
BITE THE DUST, Taisia Igumentseva, Kinotavr-2013, stereotype, problematics

Leonid Desyatnikov:
«Nobody promised a breakthrough»
Kinotavr. Shorts
Conversed by Daniil Dondurei and Nina Zarkhi.

Vladimir Lyashchenko

Cinema to grow into

Analysis of the Short Films Competition at Kinotavr-2013. The author analyzes the most remarkable pictures of the Competition, clearing up their strong and weak features, investigates the Russian directors' approach towards shorts, considers the role of them in contemporary Russian cinema and their perspectives in the near future.

Kinotavr-2013, shorts, Russian cinema, future, development

Ivan Chuvilyaev

Sure play

Review of shorts at Kinotavr-2013. The author investigates peculiarities of the languages chosen by the directors, themes and problems touched upon as well as artistic methods and modes. Such pictures as F5 by Timofey Zhalnin, TOGETHER FOREVER by Aleksei Shabarov, TREASON by Grigory Dobrygin are closely treated.

Kinotavr-2013, shorts, film language, Timofei Zhalnin, Aleksei Shabarov, Grigory Dobrygin

Nancy Condee

Morton's Fork

Review of Kinotavr-2013 film festival. The author analyzes the most remarkable pictures, their problems and urgent themes, finds out trends characteristic of new Russian cinema in general. The author also tries to define major problems, hindering development of Russian cinema and its success at the international market.

Kinotavr-2013, analysis, Russian cinema, international market, trend

Angelika Artyukh

To be or to live?

Comparative analysis of creation of the two Russian directors of a new generation — Andrei Stempkovsky and Yury Bykov. The author dwells on key motives of their creation, stylistics and problematics of their films, their view of personal relationship and man's state in contemporary Russia.

Andrei Stempkovsky, Yury Bykov, Russian cinema, new generation, relashionship, Russia

Lilia Nemchenko

Happiness in the pipeline

The author explores the notion of «looser» in cultural, sociological and philosophical contexts. The image of a looser is considered as a certain type of contemporary cultural hero and is analyzed in the context of the Kinotavr's programme. Special attention is paid to the analysis of this notion in the context of the theory of The Society of the Spectacle by Guy Debord.

Looser, cultural hero, Kinotavr-2013, the Society of the Spectacle, Guy Debord

Evgeny Maizel

Professional

Investigation of the creation of Alexander Veledinsky. The author analyzes the director's filmography, considering it in the context of contemporary Russian cinema. Special attention is paid to the key themes, imagery, ideas and problems touched upon by the helmer in his works.

Alexander Veledinsky, Russian cinema, context, Kinotavr-2013, problematics

Alexander Veledinsky:
«War never stops with us»
Interview by Viktor Matizen.

Films on TV: any chances?
Round table talk at IK.

Oleg Berezin
Digital revolution: is over
Analysis of the situation at the contemporary cine-theatrical market. The author finds out and analyzes new trends at the market, appearing in connection with growing influence by Internet and digital technologies on the distributional process. Considering the situation from different points of view, alluding at foreign experience, the author tries to define perspectives of development of Russian market of cine-theatrical distribution in the near future.
Cine-theatrical market, digital technologies, Internet, foreign experience, development

Xenia Leontyeva
Age is a hinder
On system of age limitations in Russian and American distribution Investigation of contemporary situation in cinema business and structure of distribution in the light of amendments to the act «On defence of children from harmful information». Using statistic data, the author analyzes situation at the cinema market before and after introducing the amendments as well as their influence on the behavior of the audience in 2013.
Cinema business, distribution, act, statistics, audience

Alexei Fedorchenko:
«Landscape always directs»
Conversed by Ludmila Litvishko.

Anna Gudkova
Breakers of the convention
Analytical report about pitching of cinema projects within the frame of Kinotavr-2013. The author explains the structure, principles and mechanisms of pitching, discloses criteria of selection of projects, analyzes strong and weak sides of the event, its importance for Russian cinema in general and possible perspectives of its development.
Kinotavr-2013, pitching, criteria of selection, Russian cinema, perspectives of development

Elena Korolkova
Ten days
A script.

Журнал издается при поддержке:

Министерства культуры РФ

Агентства по печати и массовым коммуникациям РФ

Научный совет журнала:

З.Абдуллаева, *к.иск.*, Ю.Богомолов, *к.иск.*, А.Голубовский, *к.иск.*, И.Гращенкова, *д.иск.*, Л.Гудков, *д.филос.н.*, Д.Дондурей, *к.филос.н. — председатель совета*, Н.Дымшиц, *к.иск.*, В.Зверева, *к.ист.н.*, А.Качкаева, *к.филол.н.*, С.Медведев, *к.ист.н.*, С.Муратов, *д.филол.н.*, А.Плахов, *к.иск.*, И.Полуэхтова, *д.соц.н.*, О.Рейзен, *д.иск.*, И.Рубанова, *к.иск.*, М.Теракопян, *к.иск.*, М.Туровская, *д.иск.*, Н.Цыркун, *к.филос.н.*, А.Шатских, *д.иск.*, М.Швыдкой, *д.иск.*, С.Экштут, *д.ист.н.*

16+

Журнал издается при поддержке:

Первого канала

телеканала ТНТ

телеканала РЕН

компании «СТС Медиа»
(телеканал «Перец», телеканал СТС)

телеканала «Петербург — 5 канал»

фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Издатель Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Левченко
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун
Специальные корреспонденты Зара Абдуллаева, Лев Карахан
Шеф-редактор сайта www.kinoart.ru Евгений Майзель
Верстка Мария Зайцева
Фоторедактор Елена Плоткина
Корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
Секретарь редакции Анна Закревская
Дизайн обложки — Евгений Добровинский

●

Адрес редакции: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22. **Факс** (499) 241-08-52
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 16.08.13. Подп. к печати 29.08.13
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75
Заказ 14874. ПО «Периодика»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает

●

Рукописи, соответствующие тематике журнала, но не принятые к публикации, рецензируются по просьбе авторов

●

«**Искусство кино**» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. (499) 248-28-22
Fax (499) 241-08-52

www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

© Журнал «Искусство кино», 2013

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы В.АБДРАШИТОВА, А.АРХАНГЕЛЬСКОГО, И.БОБЫЛЕВА, А.ГОЛУБОВСКОГО, Д.ДЕСЯТЕРИКА, А.ДОЛИНА, А.НОВОЖЕНОВОЙ, Н.ПАЛЬЦЕВА, Н.СПУТНИЦКОЙ, Е.СТИШОВОЙ, К.ТАРХАНОВОЙ, П.ШЕПОТИННИКА И ДРУГИХ

В РУБРИКЕ ***«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»***
Госзаказ: кому и на что дают деньги

В РУБРИКЕ ***«РЕПЕРТУАР»***
Московский международный кинофестиваль—2013

В РУБРИКЕ ***«КОММЕНТАРИИ»***
ВИТАЛИЙ МАНСКИЙ

В РУБРИКЕ ***«ИМЕНА»***
ГИЛЬЕРМО ДЕЛЬ ТОРО

В РУБРИКЕ ***«РАЗБОРЫ»***
ЛОКАРНО-2013
КАРЛОВЫ ВАРЫ—2013

В РУБРИКЕ ***«ПУБЛИКАЦИИ»***
Евгений Голубенко. ДОМАШНЕЕ ВИДЕО

В РУБРИКЕ ***«ЧТЕНИЕ»***
Кшиштоф Занусси. СПАНИЕЛЬ
Арсений Гончуков. ОТ ЛЮБВИ НЕ УМИРАЮТ

2 0 1 3